RURÁLIA

REVISTA DA RURALIDADE

CONJUNTO ETNOGRÁFICO DE MOLDES

II

AROUCA 1992

Eis aí, de forma graciosa, estratégia de cunho popular para avançarmos num prato que nos apetece, num jantar de cerimónia...

Incontáveis desses mini-contos espanhóis sobrevivem na literatura oral nordestina. Certamente o acervo ibérico tradicional chegou ao Brasil através dos colonizadores lusos. Aí adaptou-se e aculturou-se à sabedoria popular brasileira. Um exemplo, apenas, nos avivará a memória em torno desses mini-contos. É este: "Um camponês foi pedir um jumento emprestado a um vizinho. Este afirmou que o burro não estava no cercado. Sucedeu que, ao dizer isto, o jumento rinchou lá fora. Replicou o que pedia: "Como me dizeis que não estava no cercado o jumento?" Respondeu o outro, aborrecido: "Pois, corpo de Deus, você crer em meu burro mais do que em mim?"

Essa estória, anotada por Santa Cruz, tem variantes inumeráveis no folclore brasileiro. Lembramos apenas aquela do marido boémio que chegou tarde à casa, sob violentos protestos da esposa, afirmando que ainda era cedo. No instante em que se justificava, o relógio velho da parede bateu as quatro fatais badaladas da madrugada. A mulher exclamou que o relógio acabava de desmenti-lo, ao que ele desabafou com o único argumento possível, embora frágil: "Mas, que diabo, mulher, você parece acreditar mais num relógio velho caduco do que no seu marido?..."

EM TORNO DA OBRA "INFANTIL" DE AQUILINO RIBEIRO *

Por Francisco Topa **

Tentando esclarecer a eventual estranheza que a apresentação deste meu trabalho em mais uma edição das "Jornadas de Etnografia e Folclore de Arouca" pode suscitar desde logo pelo título — que remete para essa área da marginalidade literária designada pela expressão "Literatura Infantil" —, gostaria apenas para já, e ainda antes propriamente de começar, por deixar a ideia de que, quer nas suas origens, quer numa parte considerável das suas realizações posteriores, do mesmo modo que na função que cumpre (ou é levada a cumprir), essa área da Literatura está intrinsecamente ligada ao vasto mundo da Literatura Tradicional Oral, que — evidentemente — vai muito para além do domínio das rimas infantis, também chamadas "folclore infantil". Portanto, se por outra razão não fosse, creio que o objecto principal deste meu trabalho está perfeitamente enquadrado no contexto em que nos encontramos.

Posto isto, passo a precisar o meu objectivo. Acima de tudo, interessava-me chamar a atenção para uma faceta interessantíssima de um escritor que, por motivos aparentemente insondáveis, tem vindo a ser votado nos últimos anos a um acentuado esquecimento, pese embora a circunstância de se contar — como, ao que parece inutilmente, se tem esforçado por mostrar Óscar Lopes, provavelmente o seu leitor mais atento e sensível — entre os dois ou três mais importantes vultos da literatura portuguesa deste século: estou a referir-me a Aquilino Ribeiro e á sua faceta (quantitativamente pouco relevante) de autor de obras integráveis no domínio da literatura infantil. E pretendo fazê-lo não apenas com o objectivo de mostrar de forma minimanente pormenorizada e satisfatória os motivos por que todos os que a essas obras se têm referido de passagem as consideram como autênticas obras-primas,

* O presente estudo toma por base a comunicação apresentada pelo autor às IV Jornadas de Etnografia e Folclore de Arouca.

** Licenciado em Línguas e Literaturas Modernas (variante de Estudos Portugueses) pela Faculdade de Letras do Porto. Assistente estagiário de Literaturas Orais e Marginais e Literatura Brasileira na mesma Faculdade.

mas também — e acima de tudo — com o fito de apreender com base no percurso por elas desenhado, e ainda com base nos prefácios que as acompanham e nas reflexões que a propósito delas Aquilino fez noutras circunstâncias, uma orientação particularmente importante e até certo ponto revolucionária no contexto da literatura infantil portuguesa, até porque particularmente coesa, intrinsecamente sincera e autêntica, e perfeitamente de acordo com o autor que os leitores das suas obras "adultas" conhecem (isto é, com o homem Aquilino).

Antes, porém, de começar a tentar justificar a proposta de base que acabo de fazer, e dado que o significado e o referente da expressão *Literatura Infantil* continua pouco claro — estaria mesmo tentado a afirmar que parece cada vez menos claro, apesar de, paradoxalmente, as actividades que o tomam como suporte conhecerem uma expressão e uma importância cada vez mais acentuadas —, ver-me-ei obrigado a reflectir primeiro sobre o tema, o que implicará alguma demora na passagem ao assunto principal.

Dado que se trata de um elemento indispensável para a compreensão da literatura infantil, tentarei primeiro esboçar uma breve panorâmica da sua evolução, reconhecendo desde logo que se trata de um fenómeno relativamente recente. No entanto, para sermos rigorosos, há que reconhecer igualmente que, antes do aparecimento de uma literatura infantil *escrita*, existia uma importante e poderosa literatura *oral* tradicional, que sempre encontrou na criança e no jovem um receptor/emissor particularmente interessado. Considerando-a ou não como uma espécie de pré-história da primeira, é impossível deixar de reconhecer que ela constitui desde sempre um filão fundamental e uma constante fonte de inspiração para a literatura infantil escrita (isto é, para a literatura infantil propriamente dita), que a ela deve a sua génese (à semelhança, aliás, do que aconteceu com a literatura "tout court").

Mesmo com base em dados observacionais dos nossos dias, não é difícil perceber que a literatura oral tradicional sempre manteve uma particular ligação com o mundo da infância, tanto pelas suas características recreativas quanto pelas suas qualidades didácticas, por intermédio de modalidades como o conto popular, a adivinha ou o vasto mundo das rimas infantis (com formas tão diversificadas como as canções de embalar, as rimas de jogos, as lengalengas, os travalínguas, as orações parodiadas, as formulas execratórias, as rimas numerativas, as rimas onomásticas, as frases e respostas estereotipadas...).

Algumas das razões explicativas dessa ligação (e da sua sobrevivência apesar da mudança profunda das condições sócio-económicas e sócio-culturais) têm sido apontadas pela Psicologia, pela Psicanálise, pela Pedagogia e pela própria Literatura. Particular atenção tem sido prestada ao maravilhoso, elemento fundamental dessa literatura, concordando todos os estudos sérios no reconhecimento da sua importância, quer como meio de desbloqueamento e alimentação do imaginário infantil — capaz de conduzir também, noutro plano, a um uso pessoal e criativo da língua (permitindo assim um acesso privilegiado à poesia) —, quer como meio ideal de apresentação dos elementos essenciais da condição humana, que, porque apresentados simbolicamente, são captados de forma intuitiva e gradual, amortecendo assim o choque da descoberta no nível da experiência real. As conclusões apontam assim para o reconhecimento de uma linha realista — mas não "verista" — no maravilhoso (sobretudo naquele que domina uma parte considerável dos contos populares), cuja capacidade formativa também passaria, portanto, pela transmissão de experiências e de regras de comportamento. Por outro lado, tem sido sublinhada a notável coincidência de muitos aspectos dessa literatura com a psique da criança, que — antes de atingir o pensamento racional — passa por fases dominadas pelo realismo (que começa por ser nominal) e pelo animismo; que tem uma imaginação muito própria e uma particular tendência para a fabulação lúdica; para quem a linguagem — pelo menos em determinada altura — tem mais uma função lúdica que uma função social e se apoia muito na imagem (de forte conteúdo gráfico e obedecendo a uma lógica muito diferente da do adulto).

Terminada esta ressalva — que, embora longa, se justifica pelos motivos que foram apontados —, tentarei então descrever, com a brevidade possível, o processo de surgimento e de afirmação da literatura infantil (escrita).

Apesar de diversas tentativas anteriores bem conhecidas, foi Charles Perrault quem, em 1697, com a sua obra *Histoires ou Contes du Temps Passé* — ligada, antes de mais, à célebre Querela dos Antigos e dos Modernos — estabeleceu uma ponte decisiva entre a literatura oral de tradição popular e a literatura culta, dando um impulso considerável (até pelo sucesso que a obra alcançou) para o nascimento da literatura infantil moderna, orientada pelo propósito duplo de instruir e divertir. No entanto, e apesar de ter sido publicada numa altura em que os valores clássicos e aristocráticos estavam em plena crise na França de Luís XIV, a obra foi mal acolhida nas altas esferas da cultura vigente, particularmente na Academia, tendo merecido o desprezo de Boileau e seus seguidores. Embora os estudos mais atentos dedicados a essa obra sejam unânimes no reconhecimento do seu realismo de base (em parte satírico), é provável que essa reacção traduzisse, mais do que uma condenação de um projecto que passou pela recuperação da tradição popular, o combate de uma literatura apoiada em valores como a razão e a verosimilhança contra a fantasia e o maravilhoso, que assim se apresentam, desde o início, como marcas fundamentais da literatura infantil.

Assim, encarada a questão de um ponto de vista estritamente literário, não será de admirar que — como bem assinalou Aguiar e Silva num breve estudo que dedicou ao tema(1) — o romantismo corresponda a um período de grande pujança da literatura infantil, encabeçado pela obra dos irmãos Grimm ou pelos contos de Andersen: "O código semântico-pragmático da literatura romântica, ao privilegiar o sonho, a transracionalidade, a *ingenuidade* (enquanto valor contraposto a *artisticidade*), os mitos do paraíso perdido, da pureza originária e da inocência primordial, possibilitava atribuir à temática da literatura infantil e aos textos literários destinados às crianças uma relevância que implícita e explicitamente lhes era recusada pelas poéticas aristotélica e horaciana e pelas poéticas delas derivadas"(2).

No entanto, como reconhece o autor citado e é, aliás, fácil de ver, a afirmação e o desenvolvimento da literatura infantil não decorreram apenas de transformações no sistema literário; mais do que isso, foram produto de decisivas transformações sociais, culturais, ideológicas e económicas verificadas na primeira metade do século passado e que vieram atribuir aos problemas da educação, da pedagogia e da escola uma importância progressiva, dando assim continuidade a uma tendência que vinha de trás e derivara sobretudo de importantes movimentos doutrinários ligados ao Iluminismo que abalaram os velhos e desajustados fundamentos em que se apoiava a pedagogia e obrigaram a repensar o próprio conceito de *criança*. No plano que nos interessa, as consequências mais imediatas dessas transformações têm a ver com o aumento progressivo da alfabetização das crianças, que começam a deixar de ser vistas como adultos em miniatura, passando — por outro lado — a representar um público leitor potencialmente importante, com gostos e exigências específicos que a literatura infantil irá procurar satisfazer, aproveitando o desenvolvimento tecnológico da indústria editorial.

Sendo assim, a afirmação histórica da literatura infantil (ocorrida também, e não por acaso, em pleno fervor dos estudos folclóricos) foi feita — provavelmente pela pressão decisiva da pedagogia e do mercado editorial — com base num plano externo à criação literária: o plano da recepção. A literatura infantil afirmou-se, assumidamente — ou, pelo menos, deixou que a afirmassem — como uma *literatura para*, isto é, como uma literatura com um público específico, definido logo à partida, e definido em termos etários. Estou em crer que esta circunstância — talvez mais pelos equívocos, generalizações e conclusões apressadas que gerou e tem continuado a gerar — é a principal responsável pelo estatuto de marginalidade

que a rodeia e que a tem remetido para a periferia do sistema semiótico literário. É que, não o podemos esquecer, isso tende a arrastar outros condicionalismo, nomeadamente a necessidade de respeitar um conjunto — mais ou menos definido, mais ou menos variável — de características temáticas e estilísticas, do mesmo modo que, por outro lado, coloca o autor face a um jogo relativamente complexo entre factores motivadores nem sempre facilmente harmonizáveis, como sejam o moral, o didáctico, o estético, o escalonamento etário (ou seja, a especificação de um destinatário já específico) — num respeito geralmente mais passivo do que aquele que se verifica na literatura "tout court" pelas orientações pedagógicas, sócio-políticas, estéticas de cada época. Até porque é clara (em termos gerais, evidentemente) a consciência de que são os pais, portanto os adultos, os seleccionadores e os compradores das obras que as crianças lêem...

No entanto, e apesar de tudo, o processo histórico de afirmação da literatura infantil desenvolveu-se, aproveitando — como também destaca Aguiar e Silva num seu trabalho anteriormente referido(3) — a cada vez maior atenção consagrada universalmente à criança e à sua formação, bem como a preocupação que pais, pedagogos, psicólogos, sociólogos, instituições sociais, políticas consagram a essa área literária, cientes da sua importância para a formação das gerações futuras. Graças a toda esta gama variada de factores, é possível afirmar que a literatura infantil está, desde há muito — pelo menos na maioria dos países tidos como desenvolvidos — perfeitamente "consagrada" e reconhecida em termos sociais, contando com instituições nacionais e internacionais que a promovem, que organizam encontros, colóquios, seminários, exposições, que atribuem prémios aos melhores trabalhos, que pressionam as instâncias culturais e educativas no sentido da adopção de políticas para o livro infantil; além disso, conta com a existência de autores e editores especializados e até consagrados, e com um público seguro que, apesar da concorrência dos meios de comunicação de massa, parece estar em clara expansão. Seria ainda de referir que, na sequência deste processo de "consagração", a literatura infantil logrou entrar nos programas curriculares de numerosos estabelecimentos de ensino superior relacionados com a formação de professores e com o estudo da literatura. No caso português, esses estabelecimentos são as Escolas Superiores de Educação, onde numerosos docentes desenvolvem as suas carreiras de investigação nessa área; a nível de Faculdades — e refiro apenas o caso que melhor conheço —, a literatura infantil merece o interesse da Faculdade de Letras do Porto, sendo estudada no âmbito da cadeira opcional de Literaturas Orais e Marginais, criada na década de 70 pelo Prof. Arnaldo Saraiva. Apenas a título exemplificativo, gostaria ainda de acrescentar que, em 1989, foram apresentadas nessa mesma Faculdade duas dissertações de Mestrado em Ensino da Língua Portuguesa(4), as quais representam contributos de grande importância para o estudo do substrato oral da literatura infantil.

Não obstante tudo isto, o olhar de revés da instituição literária culta sobre a literatura infantil tem persistido. Tentemos pois reflectir um pouco sobre as motivações dessa atitude, perseguindo simultaneamente o objectivo de lançar um olhar mais esclarecedor sobre o complexo fenómeno abarcado pela designação *Literatura Infantil*. Apenas antes disso, e por uma questão de rigor, creio que é conveniente chamar a atenção para o facto de alguns estudiosos proporem um desdobramento do universo literário que estamos a estudar, desdobramento esse apoiado em duas designações diferenciadas (obedecendo ambas à lógica já caracterizada da especificação de públicos): "literatura infantil" e "literatura juvenil". Conforme, por exemplo, procurou mostrar o Prof. Pinto-Correia numa conferência publicada em 1978(5), parece relativamente claro que — pelo menos em termos genéricos e tendenciais — haverá alguma diferença entre a tal "literatura infantil" e a tal "literatura juvenil". Também será parcialmente admissível (embora, pessoalmente, esteja convencido de que tal proposta peca pelo exagero e pela generalização apressada, e acaba assim por se mostrar desajustada

ao conjunto dos dois campos que pretende caracterizar e definir) que a primeira valorizará essencialmente as funções da linguagem situadas na coluna horizontal do esquema de Jakobson (as funções expressiva, poética e apelativa), ao passo que a segunda valorizará as que se situam na vertical (as funções referencial, metalinguística, fática e poética); tal formulação obrigaria a concluir, como o faz o autor citado, pela maior proximidade dos textos da "literatura juvenil" relativamente aos textos da paraliteratura (e, particularmente, da literatura de massa) e pela ligação mais estreita da "literatura infantil" àquilo a que chama a *obras literárias*. No entanto, é quase unânime o reconhecimento da identidade básica desses dois campos literários, pelo que seria preferível recorrer à expressão englobante *literatura infanto-juvenil)*. Acontece porém — e, provavelmente, devido à sua pouco eufonia — que tal expressão não chegou a criar grandes tradições (pelo menos no nosso País), pelo que se continua a recorrer à de "literatura infantil", entendida assim nesse sentido amplo.

Feita esta breve ressalva, importa agora reflectir sobre os motivos que têm determinado a marginalização da literatura infantil, tendo em vista chegar a uma nova proposta, capaz de alterar esse estado de coisas e de fornecer um novo conceito para essa expressão. Para isso, talvez seja conveniente trilhar o caminho mais óbvio, começando por interrogar a própria designação e, à semelhança do que já outros fizeram, notar a estranheza do segundo lexema (o adjectivo "infantil"), que resulta de vários motivos. Antes de mais, atente-se na polissemia do termo — "infantil" tanto pode significar "relativo ou característico da infância" como "próprio para crianças", como ainda "simples, ingénuo" —, que perturba a clareza da expressão, sem que deixe também de traduzir uma carga valorativa de sinal negativo; até porque "infante" — no seu sentido etimológico — é aquele que "não fala", que é "incapaz de falar". Por outro lado, confrontando a designação em causa com outras que lhe são paralelas (porque irmanadas pelo idêntico estatuto de marginalidade) — do género de "literatura policial" ou "literatura sentimental" —, observa-se que, contrariamente a estas, que chama a atenção para características intrínsecas do universo literário que abarcam, aquela remete para um outro plano: o plano do destinatário (ou pelo menos do receptor).

Contrariamente ao que possa parecer, esta observação é da máxima importância.

Em primeiro lugar, porque uma concepção desse tipo revela-se despida do mínimo fundamento crítico, pretendendo fazer crer que é a circunstância de se dirigirem (ou de serem recebidas por) à criança — com a agravante de este dado da recepção ser apresentado com um certo sentido de exclusividade, apontando assim para uma literatura a ser recebida *apenas* pela camada mais jovem do público leitor — a característica mais importante (e, por assim dizer, a única) comum ao vasto mundo de obras abarcadas pela designação em causa, o que desde logo dá o problema da sua definição como resolvido, desencorajando eventuais esforços da teoria da literatura ou da crítica literária; até porque o problema do "literário" é assim relegado para segundo plano, de tal modo que obras de divulgação científica e afins (independentemente do modo como o "factor literário" aí aparecer tratado) terão lugar numa literatura infantil assim perspectivada, dado que o que conta é o plano da recepção... De tal forma assim é que, num contexto deste género, dizer "literatura infantil" ou dizer *literatura de Natal* (como o disse Eça de Queirós numa das suas conhecidas *Cartas de Inglaterra*) é exactamente a mesma coisa.

Em segundo lugar, porque definir a literatura infantil em função da esfera da recepção equivale a afirmá-la como um processo de comunicação intencionalmente dirigido para um destinatário específico, isto é, equivale a afirmá-la como um mero veículo para atingir um fim pré-concebido; isto basta para colocar a literatura infantil num plano diametralmente oposto àquele em que os teorizadores modernos da literatura canónica têm situado esta última: o plano do autotelismo. Assim entendida, a literatura infantil pode ser encarada como mais um instrumento dessa pouca pacífica relação dominador/dominado que é, no fundo, a relação

entre o adulto e a criança, entre aquele que, atendendo à sua experiência e ao seu saber, recebeu da sociedade a função de condutor, e aquela que, por nada saber, recebeu a tarefa de lhe ser submissa e de aprender com ele. Como bem observam Maria José Palo e Maria Rosa Oliveira(6), duas ensaistas brasileiras, encarar deste modo a arte literária implica admitir que se trata de uma actividade não-natural ao universo da infância e admitir que ela deve sofrer transformações de modo a tornar-se acessível à compreensão infantil. As consequências práticas deste posicionamento teórico são fáceis de admitir:

"É aí que entram a Pedagogia, como meio de adequar o literário às fases do raciocínio infantil, e o livro, como mais um produto através do qual os valores sociais passam a ser veiculados, de modo a criar para a mente da criança hábitos associativos que aproximam as situações imaginárias vividas na ficção a conceitos, comportamentos e crenças desejados na vida prática, com base na verosimilhança que os vincula. O literário reduz-se a simples meio para atingir uma finalidade educativa extrínseca ao texto propriamente dito, reafirmando um conceito, já do séc. XVIII, de A.C. Baumgartner de que *literatura infantil é primeiramente um problema pedagógico e não literário*"(7).

Empenhada, acima de tudo, em manter-se fiel a uma função utilitário-pedagógica que lhe foi atribuída pela sociedade e pelo mercado editorial, a literatura infantil, de uma forma geral (e continuo a seguir as autoras referidas), vê-se assim empurrada para um terreno minado e altamente perigoso: adoptando uma linha pretensamente realista — caracterizada, antes de mais, pela abordagem de temas vinculados por contiguidade ao contexto social no qual se pretende inserir a criança —, fica sujeita à pressão da ideologia, do mesmo modo que envereda pelo caminho mais fácil do ponto de vista da forma da expressão. O resultado mais frequente traduz-se em obras de construção plana, previsível, sem interesse e sem qualquer valor estético. De forma mais pormenorizada, e igualmente bastante mais dura, é isso mesmo que nos diz uma outra ensaísta brasileira, Maria da Glória Bordini(8):

"Campeiam a imbecilização das formas verbais com diminutivos e adjectivações profusas e construções frasais canhestras; a apresentação desavergonhada de absolutos duvidosos e irrefutáveis sobre o real, desestimulando a reflexão e a crítica; a censura aos aspectos menos edificantes da conduta humana e, em especial, a vontade desbragada de ensinar, sejam atitudes morais ou informações tidas por úteis, como se a obra devesse substituir os manuais de ensino e a acção educativa de pais e professores. Assume-se que a criança não entenda palavras novas e limita-se o vocabulário empregado à moeda miúda da comunicação diária. Pressupõe-se que ela não se concentra por muito tempo e se lhe oferecem textos cada vez mais breves, em cuja extensão uma intriga ou um estado de ânimo não podem se desenvolver convincentemente. Aceita-se que *tarefa de criança é brincar*, mas os mundos fictícios que se abrem à sua imaginação pululam de ponderados comentários sobre as consequências dos actos ociosos e das expansões sem freio ou das aventuras por si mesmas"(9).

Para além do que acaba de ser dito, há ainda várias outras questões a considerar se se pretende compreender de forma aprofundada o porquê da marginalidade (ou, talvez melhor, da marginalização) da literatura infantil. Curiosamente, todas elas decorrem — de uma maneira ou de outra — da perspectivação dessa área literária em função de um destinatário: o público leitor jovem.

Embora algumas destas questões estejam de alguma forma implícitas em afirmações que foram feitas anteriormente, voltarei agora a considerá-las com algum pormenor, tendo em vista uma esquematização mais clara do problema.

1. Colocar a esfera da recepção em primeiro lugar deu origem ao desenvolvimento de estruturas de suporte *paralelas* (portanto diferentes e, como tal, marginais) às que existem para a literatura canonizada: escritores, editores, colecções, bibliotecas, críticos especializados, o que conduz a que o público jovem seja cada vez mais o único e exclusivo receptor da literatura

infantil; ora, esta situação material, *de facto*, agrava-se ainda mais pela circunstância de esse público ser um público desvalorizado pela instituição literária canónica. E creio que é efectivamente este o grande motivo da marginalidade da literatura infantil.

2. Decorrente de alguma forma do anterior, este motivo tem a ver com a muito generalizada convicção de que é fácil fazer literatura infantil. Era isso que pensava, por exemplo, Eça de Queirós, que declarava numa das suas *Cartas de Inglaterra* a que já me referi anteriormente: "Muitas senhoras inteligentes e pobres se poderiam empregar em escrever estas fáceis histórias"(10). No entanto, sobretudo se perspectivada de forma "séria", a literatura infantil implica — como os próprios autores, de uma maneira geral, reconhecem-se — um processo de criação nada fácil, sobretudo se ela for encarada como um meio de comunicação intencionalmente dirigido a um destinatário específico e tendo, portanto, adulto e criança de cada um dos lados do eixo comunicacional. Reflectindo sobre o tema numa obra intitulada *Literatura Infantil Brasileira*(11), o grande ensaísta brasileiro Leonardo Arroyo chama a atenção para o facto de já Montaigne, nos seus *Ensaios*, ter expressado essa ideia: "uma das mais árduas tarefas que conheço é colocar-se a gente no nível da criança; e é característico de um estilo bem formado e forte condescender em tornar suas as leis infantis, a fim de melhor guiar a criança"(12). Por outras palavras, e no seu jeito tão peculiar, Fernando Pessoa viria a dizer o mesmo, a propósito do livro *Bartolomeu Marinheiro* publicado em 1912, por Afonso Lopes Vieira, que o grande poeta critica de forma particularmente contundente: "Nenhum livro para crianças deve ser escrito para crianças. Escrever de coisas simples com simplicidade é quanto se exige (...). Assim, João de Deus não escreveu a *Enjeitadinha* senão com o escrúpulo de ser simples. E porque o assunto era também simples, as crianças compreenderam-no. Se quisesse ser infantil, acontecia-lhe isto — seria infantil(13)".

Partindo da reflexão sobre estas palavras, e matizando um pouco a questão da "simplicidade" (mesmo levando em linha de conta, evidentemente, que "simples" não significa "trivial"), creio que poderia desde já propor uma conclusão provisória e parcial, a qual seria a de admitir — como o fez Esther de Lemos(14) — que a literatura infantil, embora possa não passar de um brinquedo educativo, pode também ser — e é-o com frequência — obra de arte com maiúscula. Para isso, e segundo a referida autora, é necessário que o escritor tenha "o dom de penetrar no mundo da infância sem se mutilar nem se mascarar"(15); caso contrário, o propósito mata a obra de arte: o adulto sente a preocupação de escrever para crianças e tenta tornar o seu texto acessível, caindo irremediavelmente "em formas lamentáveis de adocicada ternura, infantilismo desastrado e tolo, ou trivialidade de péssimo gosto"(15). Vemos assim que, à semelhança da outra, também a literatura infantil é actualizada por escritores que podem ser bons ou não, pelo que é conveniente não se tomar a nuvem por Juno. Portanto, não será propriamente (ou exclusivamente) o valor estético a razão determinante da marginalização da literatura infantil.

3. Outro motivo tem que ver com algumas diferenças — mais externas do que internas, mais circunstanciais do que categoriais — que parecem marcar a literatura infantil com o estigma de *DIFERENTE*. Tais diferenças (e deixando de lado as questões relacionadas com o tema e com a expressão, na medida em que se trata de matéria controversa e resistente a descrições generalizantes) passam sobretudo pela tendência para o recurso à ilustração — com o consequente apelo a outros códigos que não o verbal —, para a derrogação de conceitos "sagrados" como os de autoria ou de nacionalidade (pense-se nas adaptações) e para uma consequente maior liberdade no jogo inter-textual.

4. Igualmente importante é a questão — já referida anteriormente de passagem — relacionada com a generalizada convicção de que a literatura infantil é demasiado *permeável*

a diversos factores de "pressão" e de manipulação, a começar pela ideologia. Embora sem entrar propriamente na discussão séria deste assunto — que exigiria grande espaço, até pelo apetrechamento teórico que implica e pela necessidade de recorrer a exemplificação pormenorizada e convincente —, é possível fazer algumas observações genéricas e relativamente óbvias sobre o tema. Com efeito, o simples facto de tantas áreas disciplinares e tantas e tão diversificadas instituições se preocuparem com a literatura infantil e desenvolverem estratégias conducentes ao seu desenvolvimento em determinada direcção demonstra à sociedade que se trata de um campo permeável e tentador para quem crê (e são tantos a crê-lo e a "querê-lo") que ela é um instrumento importante de padronização do homem futuro. Reflexos concretos dessa situação no caso português podem ser encontradas na obra Virgínia de Castro e Almeida (apenas um exemplo entre muitos outros que seria possível apontar). Trata-se de uma autora que, na primeira fase da sua obra, patenteia uma clara submissão e mesmo uma defesa exaltada do cooperativismo e do ideário republicano, para muitos — muito mais tarde, já nas décadas de 30 e de 40, em pleno período do Estado Novo — passar à negação dos ideais anteriores e assumir a nova ideologia oficial, quer em pequenos volumes de "História Pátria" (muitos dos quais publicados em colecções do S.P.N.), quer em duas obras de 1943, bastante apreciadas pelas suas qualidades literárias, mas consideradas por muitos como clara propaganda ideológica: *História de Dona Redonda e sua gente* e *Aventuras de Dona Redonda*. Creio, portanto, que nem sequer será necessário mencionar o caso dos prémios para confirmar a razoabilidade da suspeita que estamos a discutir. Infelizmente, os exemplos são demasiado óbvios, e particularmente em duas zonas muito sensíveis do mercado editorial da literatura infantil que escapam ao controle dos próprios autores: as adaptações (quase sempre "sem rosto") que se fazem e a importação e tradução em massa de originais estrangeiros, seleccionados em geral por editores pouco conscienciosos.

5. Este aspecto tem a ver directamente com o que acaba de ser dito: o mercado editorial. Como vimos anteriormente, o surgimento e a afirmação da literatura infantil foi em grande parte determinado pela necessidade de satisfazer as necessidades de um público consumidor em expansão e, portanto, de preencher um espaço de mercado. Esse mercado, porém, justamente pela desvalorização do seu público, não tardaria a revelar-se como peculiar e detentor de "perigosas" leis próprias. Para concretizar esta ideia, atentemos nas seguintes palavras de António Torrado — prestigiado escritor de literatura infantil —, inseridas num artigo em que faz o balanço do ano literário de 1982[16] e em que esta questão é abordada sobretudo da perspectiva do autor:

"Sabendo que a colecção se superioriza à unidade-livro, o aparato gráfico à qualidade do texto, a rede de distribuição e os meios publicitários das grandes editoras às iniciativas isoladas das pequenas editoras, parece evidente que a participação visível do autor no seu livro, a autonomia do seu nome, como produtor literário, tende, também por este lado do problema, cada vez mais a esbater-se. O que se lamenta[17]".

Se associarmos esta observação àquilo que atrás ficou dito sobre a tendência editorial para uma certa "massificação" (em todas as acepções do termo), percebemos melhor um dos motivos por que muitos defendem que a literatura infantil não é um subsistema da literatura mas apenas um vector da indústria cultural (ou, talvez melhor, da indústria editorial).

6. E para terminar esta reflexão sobre os principais motivos responsáveis pelo descrédito e marginalização da área literária que estamos a considerar, importa ainda considerar a crescente influência da Pedagogia (por sua vez influenciada pela Psicologia e por outras áreas científicas afins). Trata-se de um fenómeno particularmente grave, na medida em que — para além de agravar de forma significativa o domínio da função utilitário - pedagógica no conjunto

da literatura infantil —, tem provocado o surgimento em número crescente de obras concebidas em função de padrões científicos (ou tidos como tal), numa linha dominada pela oposição àquilo que é considerado como "empirismo". Caricaturalmente, dir-se-ia que o objectivo dos defensores desta orientação é condicionar a evolução da literatura infantil, adaptá-la a postulados científicos mais do que discutíveis, de forma a tornar possível determinar a quantidade exacta e o tipo de literatura que a criança e o jovem devem ingerir, bem como especificar os momentos em que essa "ingestão" deve ter lugar. Trata-se pois de um processo de perigosa subjugação da literatura infantil.

Tendo em conta os numerosos motivos apontados, não é de admirar que a literatura infantil esteja cada vez mais condenada a circular na periferia do sistema literário, marginalizada portanto como outras modalidades de paraliteratura, e sem que a circunstância de a fronteira que a separa da literatura "stricto sensu" ser com frequência atravessada nos dois sentidos (é ver os casos bem conhecidos de *As Viagens de Gulliver* de Swift ou das obras de Lewis Carrol) em nada contribua para alterar essa situação: ou, no mínimo, para repensar os fundamentos dessa atitude. É que o problema é mais complexo do que aquilo que possa parecer à primeira vista; a distinção entre os dois campos é produto de múltiplos factores, sendo o do valor estético de uma importância mínima, como reconhece Aguiar e Silva[18]: "Um texto inscreve-se no âmbito da literatura, porque, sob o ponto de vista semântico — compreendendo, portanto, o parâmetro semântico, o parâmetro sintáctico e o parâmetro pragmático —, ele é produzido, é estruturado e é recebido de determinado modo, independentemente de lhe ser atribuído elevado, mediano ou ínfimo valor estético; um texto inscreve-se no âmbito da paraliteratura não porque possua reduzido ou nulo valor estético — carência que compartilha com textos literários —, mas porque apresenta caracteres semânticos, nos planos semântico, sintáctico e pragmático, que o diferenciam do texto literário"[19]. Não basta, portanto, que texto literário e texto paraliterário dependam do mesmo sistema semiótico e nele actuem os mesmos códigos (estilísticos, técnico-compositivos, semântico-pragmáticos), porque "os signos, as normas e as convenções, a capacidade e o sentido modalizantes destes códigos são heterogéneos num e noutro domínio, porque são heterogéneas tanto as relações intra-sistémicas dos citados códigos, as suas relações com a tradição literária, isto é, com a memória do sistema semiótico em que se integram, como as suas relações interssistémicas e extrassistémicas, isto é, as suas relações com outros fenómenos culturais, de natureza histórica e sociológica, e com fenómenos não-culturais"[20].

Face à panorâmica esboçada, resta desejar que a literatura infantil consiga ultrapassar os obstáculos de toda a ordem que se lhe deparam — e que não deixam de ter a ver com o seu curto período de existência (se comparado com os cerca de trinta séculos da literatura canonizada ocidental) —, provenientes quer dos seus defensores, quer dos seus detractores. Para isso, mais do que reconhecer a sua importância, afirmando que ela desempenha "uma função relevantíssima na *modelização* do mundo, na construção dos universos simbólicos, na convalidação de sistemas de crenças e valores"[21] e que "Esta função modelizadora, indissoluvelmente ligada à imaginação, à fantasia e ao prazer lúdico, manifesta-se de modo específico na exploração das virtualidades da língua que muitos textos da literatura infantil realizam com surpreendente criatividade"[21] —, importa acima de tudo passar a olhá-la de modo diferente. Antes de mais, é necessário combater o actual conceito (de resto vago e impreciso, como vimos) de literatura infantil, que é um conceito editorial — e, portanto, comercial — e substituí-lo por um conceito crítico, que precisa de ser pensado com a ajuda da teoria da literatura e da crítica. Será, portanto, fundamental mostrar oposição a um conceito de literatura infantil concebido "a priori", isto é, concebido em função do rótulo "PARA CRIANÇAS", reclamado com orgulhosa exclusividade, pois é esse o maior obstáculo à

separação do trigo do joio, na medida em que permite a manutenção no âmbito da literatura infantil de larga quantidade de obras sem o mínimo interesse (inclusive para as próprias crianças) e sem o mínimo valor estético, só porque foram escritas para os mais jovens ou só porque assim foram apresentadas pelos editores e pelas suas técnicas de "marketing".

Em vez deste, deverá surgir um conceito de literatura infantil perspectivado "a posteriori", isto é, um conceito que resulte de uma individualização crítica de um subsistema da literatura, um conceito portanto que parta do vector *literatura* para depois chegar ao vector *infantil*. Aí "infantil" já não significará apenas tendência para a recepção por um público jovem; mais do que isso, será a síntese de marcas individualizadoras (mas não isolantes) desse subsistema da literatura. Provavelmente, essas marcas tenderão a resumir-se a uma forma de expressão particular com tendência para fazer do texto literário um espaço privilegiado de encontro entre duas etapas da condição humana: a adulta e a infantil. É igualmente possível que, como pretende António Torrado[22], a literatura infantil se caracterize essencialmente como uma modalidade específica de comunicação entre o escritor adulto e a criança:

"Ou será antes um modo problemático de comunicação (tentativa de comunicação) adulto--criança, onde o teatro, a poesia, a narrativa surgem como meios de recurso, expedientes sugestivos e subtis, para que a comunicação se estabeleça, e a cumplicidade, fertilizante para ambos os mundos, nasça, como num encontro imediato do 3.º grau? O que o adulto propõe, anuncia à criança, em prosa e verso, equivale-se à prática dos índios jivaros, quando dispunham, sob a mesma tenda, um velho e recém-nascido, para que, dormindo ambos, os sonhos se cruzassem, ganhando o velho sonhos novos, obtendo a criança de uma vezada toda a sabedoria dos sonhos antigos?"[23]

Assim entendido, o texto da literatura infantil será em quase tudo idêntico ao texto da literatura canonizada. Brotando em última instância daquilo que da infância ou da juventude ficou em cada criador literário — e como tal igualmente interessante e igualmente recomendável para adultos —, liberto de propósitos pré-concebidos, uma literatura infantil assim perspectivada porá inclusivamente em risco a própria categorização de "infantil", embora sem deixar de apresentar características (e já não "limitações") próprias, resultantes sobretudo da tendência para o investimento na inteligência e na sensibilidade muito próprias da criança. Será difícil encontrar uma descrição mais exacta e mais bela desta nova literatura infantil colocada sob a dominante estética que estou a tentar defender do que aquela que é feita por Maria José Palo e Maria Rosa Oliveira, autoras já aqui referidas[24]:

"Privilegiar o uso poético da informação é também pôr em uso uma nova forma de pedagogia que mais aprende do que ensina, atenta a cada modulação que a leitura pode descobrir por entre o traçado do texto. Ensinar breve e fugaz que se concretiza no fluir e refluir do texto, sem pretensões de ter a palavra final, o sentido, a chave que soluciona o mistério. Mais do que falar e preencher, o texto ouve e silencia, para que a voz do seu parceiro, o leitor possa ocupar espaços e ensinar também. Redescobre-se, então, o verdadeiro sentido de uma acção pedagógica que é mais do que ensinar o pouco que se sabe, estar de prontidão para aprender a vastidão daquilo que não se sabe. A arte literária é um dos caminhos para esse aprendizado".

Para concluir esta reflexão sobre a literatura infantil, mais longa do que aquilo que seria minha intenção, importa dizer — e aproveitando o título feliz de um colóquio sobre a especialidade realizado recentemente em Santarém[25] — que é urgente devolver a inocência dos livros aos livros da inocência, o que só poderá ser conseguido se cada criador se projectar inteiro no seu trabalho e desse modo conseguir entrar intacto nessa zona profunda e maravilhosa de todo o ser humano que é a da infância e juventude. Cumprida essa viagem, será talvez tentado a repetir Andersen, que no final da sua vida — ao serem-lhe apresentadas duas hipóteses

de monumentos a erguer em sua honra, em ambos os quais aparecia rodeado de crianças — protestou pelo facto de ser encarado apenas como um poeta da infância quando a sua intenção fora a de ser um poeta de todas as idades.

A literatura (infantil?) não deve procurar cumprir funções que cabem à família ou à escola, sobretudo se para isso tiver que submeter-se a uma "cartilha" elaborada pela Pedagogia ou pela ideologia dominante. Embora aquela, em conjunto com áreas científicas afins, tenha contribuído inegavelmente para a valorização e até para o desenvolvimento da literatura infantil, é urgente que esta última — até para garantir a sua sobrevivência na literarura — se liberte da sua influência. Se é verdade que a obediência a receituários tem garantido a numerosas obras e a numerosos autores o sucesso comercial — sejam esses receituários baseados em dados tidos como científicos, sejam baseados em inquéritos sobre hábitos, gostos e tendências de leitura do público infanto-juvenil, sejam ainda baseados numa intuição comercial certeira —, não é menos verdade que daí pouca coisa de útil e perdurável tem resultado para a literatura infantil tal como eu a entendo. A intervenção dos pedagogos e dos educadores só deve ter lugar numa fase posterior, na fase da leitura; aí sim, o seu papel orientador é importante. Os autores devem rejeitar qualquer tipo de pressões, incluindo aquelas que procuram limitá--los intencionalmente a um determinado público e obrigá-los a trabalhar o tema e a forma da expressão de forma ligeira e aparentemente em função desse dado. Só o autor tem o direito de — partindo de um impulso, de uma emoção, ou mesmo de uma intenção moralizante, educativa ou qualquer outra — orientar o seu próprio trabalho. É que só com um esforço intelectualmente sério em que o escritor, independentemente das disposições que o animam, não se sinta coarctado e constrangido nas suas possibilidades criativas e não tenha de negar a sua integridade humana de artista, se poderá produzir verdadeira literatura infantil. Até porque, na ausência de uma crítica que funcione com seriedade, a literatura infantil será menos a que os escritores escrevem e os editores editam do que aquela que as crianças (e os adultos com ela) fazem sua, como bem observou Carmen Bravo-Villasante[26], grande historiadora desta área literária. No fundo, mesmo sem falar, o *infante* não deixa de revelar a sua opinião e o seu espírito crítico.

Chegou deste modo ao fim a provisória reflexão sobre a literatura infantil que aqui queria propor. Preferi correr o risco de me alongar mais do que seria natural, na medida em que tal reflexão se me afigurou essencial para concretizar o objectivo a que me propus e que a partir de agora vou mais directamente procurar concretizar: chamar a atenção para a obra "infantil" de Aquilino Ribeiro e destacar a sua importância no contexto da literatura infantil portuguesa, resultante não apenas dos extraordinários recursos do autor, mas também de uma orientação particularmente esclarecida e feliz, até porque em perfeita sintonia com a sua restante produção literária.

São quatro as obras do grande escritor beirão pertencentes à área a que, por comodidade, continuarei a chamar "literatura infantil": *Romance da Raposa*, *Arca de Noé. III Classe*, *O Livro da Marianinha* e ainda a adaptação de um grande clássico da literatura portuguesa: *Peregrinação de Fernão Mendes Pinto: aventuras extraordinárias de um português no Oriente*.

À primeira vista, poderá surpreender este interesse de Aquilino pela literatura infantil, mesmo levando em conta que se trata de um escritor polígrafo e que o tema da infância (e também da adolescência e da juventude) se encontra bem representado na sua obra, e não apenas nos dois admiráveis romances de 1948 que são *Cinco Réis de Gente* e *Uma Luz ao Longe* (integrados no conjunto importante de obras de inspiração autobiográfica mais ou menos marcada). Creio, no entanto, que essa eventual surpresa se dissipará se atendermos ao facto de tal interesse não ter sido resultado de um motivo exterior ou de um plano pré-concebido e aplicado de forma sequenciada, mas tão-somente de algo infinitamente simples e comovedor como um gesto de amor que decidiu traduzir-se em presentes literários oferecidos aos

sucessivos rebentos que vão entrando a fazer parte da família do escritor. Foi assim com o *Romance da Raposa*, publicado em 1924 e oferecido a Aníbal, o primeiro filho (nascido em 1914 do primeiro matrimónio do escritor, celebrado com uma alemã): na dedicatória, o autor-pai apresenta a obra como uma pequena prenda deixada no sapatinho de Natal e explica que as aventuras maravilhosas de Salta-Pocinhas foram primeiro contadas ao filho, sentado no seu colo, e que a ideia de as escrever só terá surgido depois, aproveitando os silêncios, perguntas e interrogações daquele como colaboração importante. Foi igualmente assim com *Arca de Noé, III classe*, publicado em 1936, e inspirado agora pelo segundo filho, Aquilino Ribeiro Machado (nascido em 1930 e resultante do segundo casamento do autor, celebrado com a filha de Bernardino Machado, D. Jerónima); e ainda com o *Livro de Marianinha*, escrito em 1962 e publicado postumamente em 1967, e desta feita inspirado e destinado à neta de Mariana, filha do segundo descendente de Aquilino. Na dedicatória desta última obra está bem patente a consciência da proximidade do fim da vida, o que se converte em motivo de ternura ainda, mais marcada mas sem nada de melancólico, como se a pequena sobrinha — como passagem de testemunho de vida que pretende ser — garantisse a serenidade integral, expressa de forma imageticamente tão bela:

"Tenho esperança, Marianinha, que, algum dia, já eu longe do mundo, as leias e te façam sorrir. E, no ocaso como estou, consolo-me à ideia que nesse sorriso perpasse a vibração da *animula vagula blandula* do que fui, e se vai diluindo e afundindo no golfo do tempo como as estrelinhas que abrem e fecham a pálpebra sonolenta na praia areada de uma noite de Verão".

A única excepção a este tipo de motivação de ordem afectiva é representada pela adaptação da obar de Fernão Mendes Pinto, na medida em que foi realizada a pedido do editor — Sá da Costa. Tal tarefa estava integrada num projecto de inegável interesse desenvolvido por essa editora a partir da década de 30: tratava-se da adaptação de grandes obras universais e também portuguesas e brasileiras, confiadas — para além de Aquilino — a nomes indiscutíveis como António Sérgio, Jaime Cortesão, João de Barros ou Marques Braga. O objectivo era, como se pode ler na capa de qualquer edição, "promover nos jovens e no povo o gosto pela cultura". Como teremos oportunidade de ver mais à frente, Aquilino respondeu a esse desafio com a mesma dedicação a empenhamento que colocou em todos os seus trabalhos — tendo tido até especiais preocupações de ordem didáctica —, pelo que o resultado se mostra perfeitamente ao nível das três obras referidas anteriormente.

Contrariamente ao que possa parecer, a referência à génese destas obras de Aquilino Ribeiro representa um dado importante, antes de mais pelo que nos diz da sua concepção pessoal de literatura infantil. Com efeito, o simples facto de sabermos que a fonte germinal de tais obras foi o seu amor de pai e de avô permite-nos compreender desde logo (por antecipação, portanto) que se trata de trabalhos realizados de forma sincera e digna, em perfeita sintonia com o homem e com o escritor Aquilino; a simples presença quotidiana dos novos rebentos familiares constituiu, mais do que uma inspiração, um estímulo para que o autor — numa tentativa de operar uma comunicação pouco fácil (tanto mais que não era apenas uma comunicação com essas crianças, mas também uma comunicação com a parte de si que eles representavam e evocavam) — empreendesse uma viagem ao fundo de si próprio e recuperasse as vivências e a sensibilidade do pequeno Amadeu de *Cinco Réis de Gente* que nunca deixou de ser, esse Amadeu que vivia em estado de permanente fascínio perante o inesgotável repertório de literatura tradicional oral da tia Custódia.

Vemos assim que esta participação de Aquilino Ribeiro na literatura infantil, longe de o ter impelido à negação da sua integridade (o que, infelizmente, é um caso frequente), representou antes de um contributo para a afirmação dessa mesma integridade, inclusivamente no plano familiar: segundo observa Óscar Lopes, num artigo inserido na homenagem que a revista *Colóquio/Letras* prestou ao escritor por ocasião da passagem do centenário do seu nascimento[27], o facto de ter escrito dois livros infantis para os filhos atesta que, "aos trinta e tal anos de idade, tinha assumido em plena autenticidade o seu próprio patriarcado familiar". No fundo, tudo isto está relacionado com o facto de Aquilino ter praticado uma pedagogia via arte literária de duplo sentido, na ilustração plena da proposta contida numa citação apresentada atrás: "Privilegiar o uso poético da informação é também pôr em uso uma nova forma de pedagogia que mais aprende do que ensina, atenta a cada modulação que a leitura pode descobrir por entre o traçado do texto"[28].

Face ao panorama esboçado, compreende-se igualmente que Aquilino Ribeiro tenha dado um contributo quantitativamente modesto à literatura infantil: o caso é que — como confessou numa entrevista realizada por Lília da Fonseca que ainda incluída numa "Marginália" das edições do *Romance da Raposa* — o elo que animava essa relação com a infância estava quebrado, devido ao desaparecimento do estímulo inicial (os dois filhos, e depois a neta) e ao facto de "a idade dos amores" já ter passado...

Esta maneira de estar (mesmo que de passagem) na literatura infantil constitui um caso assaz singular no panorama das letras portuguesas, se bem que o interesse por essa área literária da parte de um nome consagrado pela literatura canonizada não seja propriamente inédito. Com efeito, tanto na fase de emergência da literatura infantil no nosso País quanto em fases posteriores e até mesmo nos nossos dias, variadíssimos escritores têm cedido a esse apelo, embora geralmente com motivações muito distantes das de Aquilino.

Para comprovar esta ideia, basta ter em conta que o impulso decisivo para a constituição da literatura infantil portuguesa foi dado por uma série de homens ligados, de forma mais ou menos directa, à chamada Geração de 70: João de Deus, Guerra Junqueiro, Adolfo Coelho, Gomes Leal, Antero de Quental. Tal atitude é perfeitamente compreensível: empenhada acima de tudo na renovação da mentalidade portuguesa, a Geração de 70 não poderia mostrar-se alheia à preocupação com o problema da educação (ligado ao qual se encontrava o da necessidade de desenvolver uma literatura para a infância), tanto mais que se tratava de questões que estavam na ordem do dia nos principais países europeus. Em termos de balanço, há que reconhecer a importância deste contributo, sobretudo no plano teórico: reconhecendo que a infância é um mundo à parte, esses homens — sobretudo nos prefácios que acompanha quase todas as sua sobras — opuseram-se à pedagogia clássica, defendendo um conceito de certa forma maternal de pedagogia e reconhecendo a importância de se criar uma literatura infantil. Do ponto de vista prático, e embora não se tenham poupado a esforços para concretizar esse último objectivo — e, facto importante, o tenham tentado alcançar com o recurso privilegiado a formas da literatura oral tradicional (sobretudo o conto e o romance), consequência provável do fervilhar dos estudos folclóricos —, a verdade é que os resultados ficaram aquém do que seria desejável, devido sobretudo ao peso da erudição e de velhos hábitos mentais e estéticos, como também opina Esther de Lemos[29].

Outro exemplo, curioso desta "sedução" pela literatura infantil é o de António Sérgio — que, em termos de pensamento e de postura cívica se conservou quase sempre próximo de Aquilino, tendo inclusivamente emparceirado com ele, no início dos anos 20, no famoso grupo da "Biblioteca Nacional": tendo-se desde cedo interessado vivamente pelos problemas da educação (chegou inclusivamente, embora apenas por escassos dois meses, a fazer parte, em 1923, do ministério de Álvaro de Castro, na pasta da Instrução), o grande ensaísta viria a dedicar-se, sobretudo na segunda década do nosso século, a recriar admiravelmente contos da tradição popular portuguesa e a dar tratamento novo a contos estrangeiros, de origem tanto popular como literária. Não se tratou de um caso absolutamente isolado, já que, por exemplo, também António Botto, por essa altura com um nome relativamente consagrado nas letras portuguesas, publicou diversos livros para crianças com uma orientação semelhante, tendo

inclusivamente alcançado grande sucesso, a ponto de ver um deles — *O Livro das Crianças* — ser aprovado oficialmente nas escolas da Irlanda e contar com "A APROVAÇÃO EM PORTUGAL DE SUA EMINÊNCIA O SENHOR CARDIAL (sic) PATRIARCA DE LISBOA D. MANUEL GONÇALVES CEREJEIRA", como se pode ler nas edições que dessa obra foram feitas. No entanto, a diferença que separa o trabalho de António Sérgio do excessivo didactismo (e mesmo moralismo) dos contos de Botto — ainda por cima marcados por uma afectação de simplicidade, a que se associa por vezes um esteticismo precioso e até perturbador — é quase abismal. Apenas a título exemplificativo, repare-se na belíssima "História da Baleia", inspirada num conto de Kiplin, e incluída na primeira colectânea de António Sérgio, saída em 1924: *Na Terra e no Mar*. Creio que a abertura do conto será suficiente para dar uma ideia, ainda que pálida, do admirável trabalho do autor, sobretudo no plano da expressão:

"Há muito, muito, muito tempo, vivia no mar a baleia, que comia peixes. Ainda ela, nesse tempo, podia comer peixes. Comia sardinhas e tainhas, gorazes e roazes, bugios e safios, pescadas e douradas, bacalhaus e carapaus. Todos os peixes que ia encontrando deitava-lhes a boca, — *ão*! Por fim, só havia no mar um salmonete vermelhete, que nadava sempre atrás da orelha esquerda da baleia, para ela não lhe fazer mal"(30).

Se olharmos para épocas mais próximas de nós, os exemplos tornam-se ainda mais abundantes. Basta dizer que autores tão diferentes como Alçada Baptista, Yvette Centeno, Teolinda Gersão, Eugénio de Andrade, José Carlos de Vasconcelos, António Quadros ou Agustina Bessa-Luís, embora raramente em obediência ao mesmo impluso de ordem afectiva e familiar que norteou o trabalho de Aquilino nesta área, se mostraram alguma(s) vez(es) tentados por esse fascínio que constitui a abordagem da infância — que é, segundo as palavras de Agustina, escritas a propósito de uma das suas personagens, "a poesia livre como só os anjos rebeldes sabem fazer"(31).

Terminada a referência feita de modo comparativo à curiosa particularidade de que se revestiu a génese das obras infantis de Aquilino Ribeiro, e depois de ter sido vincada a sua importância pelo que ela desde logo revela quanto à concepção que da literatura infantil tinha o autor, importa agora pormenorizar este último aspecto, tarefa que deve principiar pelo exame das reflexões que o próprio Aquilino deixou expressas quer em prefácios que acompanham essas obras, quer em entrevistas que concedeu a propósito dessa matéria.

Creio que os dados mais importantes nos aparecem logo na dedicatória do *Romance da Raposa*, que na verdade funciona mais como um autêntico prefácio programático. Um dos primeiros aspectos que aí deve ser tido em conta tem a ver com a recusa irónica do autor de valorizar excessivamente objectivos de ordem estritamente moralizante e com a apresentação da alegria e do divertimento como seus principais fitos:

Aí fica, meu homem, no teu sapatinho de Natal, esta pequena prenda. Aceita-a com os meus beijos de pai, que ao Menino Jesus vou pedir perdão do pecado, pois que a raposa é matreira, embusteira, ratoneira, e ele apenas costuma brincar com pombas brancas e um branco e inocente cordeirinho.

Por outro lado, e ainda na dedicatória dessa obra, Aquilino define de forma perfeitamente clara que será o campo e a orientação não só desta como também das suas obras de literatura infantil (excepção — parcial — à adaptação que fez da obra de Fernão Mendes Pinto, que será considerada à parte, dadas as características específicas de um tal tipo de trabalho): recusando um determinado tipo de maravilhoso — o de fadas e duendes, bons gigantes e princesinhas — devido ao que considera ser o seu afastamento da realidade terrena (o que não deixa de ser uma opinião discutível, se bem que estando em perfeita sintonia com o perfil ideológico do autor globalmente considerado), opta pelo mundo da natureza, e em particular pelo mundo da natureza animal; e fá-lo numa linha que pretende longe da falsificação e, portanto, submetida às leis da ciência natural, embora com um grau suficiente de maleabilidade, de forma a permitir recuperar a tradição da fábula. Esta escolha surge ainda mais clarificada numa resposta dada pelo autor no decurso de uma entrevista realizada por Lília da Fonseca: "Perguntamo-nos se a criança tem necessidade de evasão como as criaturas de idade e batidas pelo uniforme pesadume das coisas. Por minha parte quero crer que o mundo gravita em sonho e mistério. Cada partícula da vida encerra um conto de fadas. Não é preciso inventá-las"(32). E, agora novamente na dedicatória, o objectivo dessa escolha aparece delineado de forma igualmente clara: "dei-lhes voz (aos animais) para melhor manifestarem o que são, e nunca para com eles aprendermos a distinguir bem e mal, aparências ou estados, pouco importa, atribuídos exclusivamente ao rei dos animais, como nos jactamos de ser".

Os dados essenciais da orientação seguida por Aquilino Ribeiro no terreno da literatura infantil estão todos contidos nessa dedicatória: o privilégio da vida animal e da natureza em geral como fenómenos marcantes da vitalidade universal, e a atenção concedida a uma tradição literária ligada muito directamente à literatura oral.

Antes de vermos a forma espantosamente fiel como esses dados se encontram ligados a alguns dos traços basilares do conjunto da obra de Aquilino e de vermos o modo como aparecem tratados em cada um dos três volumes em causa, importa ainda chamar a atenção para outros elementos que completam a posição do autor a propósito da literatura infantil e nos ajudam assim a melhor compreender o trabalho que realizou nesse campo.

Esses elementos estão contidos sobretudo nas duas entrevistas que integram a "Marginália" das edições da primeira obra e ainda no prefácio e numa espécie de posfácio da *Arca de Noé, III classe*. Das informações aí contidas fica-nos a ideia de estarmos perante um autor que não escreveu de forma meramente intuitiva e ligeira, mas antes em obediência a um plano de trabalho bem delineado e pensado até ao mínimo pormenor, até porque levando em conta as características do receptor privilegiado das suas histórias. Na espécie de posfácio da obra referida (intitulado "A quem se propunha ler a *Arca de Noé, III classe*), por exemplo, declara que as narrativas que a compõem, embora tenham sido escritas especialmente para as crianças e até obedecendo a uma intenção de dificuldade gradativa, também pode ser lidas pelos adultos:

"Foi preocupação do autor não enjeitar nenhum dos seus leitores, prendendo-os pelo pitoresco, a linguagem simples mas portuguesa de lei, a interpretação lírica e dramática da vida animal. Da mesma maneira que o *Romance da Raposa*, esta obrinha pretende divertir uns e interessar outros. E o objectivo não nos pareceu impossível de atingir. Há planos em que, a despeito das distâncias, grandes e pequenos se encontram. E um deles é este dum mundo primitivo e descuidado em que cada bicho representa o papel que lhe está a carácter ou é próprio, fala a nossa língua, reveste a figuração que lhe empresta o espírito de acordo com os hábitos e tendências que observamos neles. É guinhol, sim, mas com boa lógica humana. Os actores, sejam eles quais forem, não se movem por arbitrários cordéis. Nisto nos apartámos de mestre Esopo, de veneranda memória, e dos contistas da velha escola"(33).

Apesar disso, não deixaria de reconhecer que tinha algumas preocupações especiais quando escrevia para crianças, quer ao nível das finalidades:

"Não tenho uma finalidade objectiva, restrita, visto que o escopo é múltiplo. Mas, em suma, procurei recrear a criança, educando-a moral e socialmente, sem lhe meter nas mãos os horríveis compêndios de tais disciplinas. Suponho que escrever para as crianças é uma pequena arte, bafejada por um Espírito Santo, pequeno e zombeteiro, que não será benéfico para toda a gente... nem porventura para mim"(34); quer ao nível das ideias, quer ainda ao nível do vocabulário:

"Sim, tenho a preocupação da idade, e com isso a das ideias, e em grau imediatamente

inferior a preocupação do vocabulário. Se escrevêssemos apenas com as palavras que a criança emprega e de que sabe o significado, medíocre seria o nosso modo de expressão. A leitura de uma página é um aprendizado. A criança vai-se recreando e aprendendo''[35].

Este último tipo de preocupação é levado ainda mais longe no posfácio da segunda obra. Aí Aquilino, depois de explicar que esses contos foram escritos não apenas para crianças lerem, mas também para lhes serem lidos (como ele próprio costumava fazer com os seus filhos), aconselha o adulto a parafrasear, simplificar e até eliminar palavras, expressões e frases sempre que necessário, dando-se mesmo ao cuidado de exemplificar.

Numa reflexão tão cuidadosa como esta, não poderia faltar uma alusão à questão da moralidade, que o autor considera — com uma certa dose de humor relativista — dever ser traduzida com arte:

''Além da censura ao léxico, há que aplicá-la neste género de literatura ao espírito do que se escreve. Impôs-se acima de tudo ser humano, lógico, formador de consciência sem o dar a perceber. A liçãozinha de moral tem sempre cabimento, mas com discreta parcimónia. Conta António Sérgio que numa *nursery* certa pintura representava os cristãos devorados pelas feras.

— Coitado daquele leãozinho que não tem um cristão para comer — exclamou um petiz ao notar que uma das feras se mostrava alheia ao banquete'' [36].

Creio que com estes dados complementares que acabam de ser especificados ficou clara a concepção aquiliniana da literatura infantil, bem como a orientação que por ele foi seguida. Crendo também que ficou evidente quanto essa concepção e essa orientação se encontram próximas daquilo que procurei mostrar ser a autêntica literatura infantil, irei agora — e como ponto prévio a uma reflexão crítica sobre cada uma das obras em causa — procurar concretizar rapidamente uma ideia que avancei logo no início (e que me parece, conforme também já tive oportunidade de assinalar, consequência directa de tudo isso): a ligação dessas obras à restante produção literária do autor.

E creio que o dado mais saliente dessa ligação tem a ver com aquilo que parece ser a característica mais evidente e mais importante de toda a obra de Aquilino e que faz dele — segundo Óscar Lopes tem mostrado numa série de decisivos artigos que nos últimos anos tem dedicado ao autor — um caso raro e quase único, atento ao panorama global da literatura portuguesa; essa característica vem a ser a alegria exuberante de viver, que o ensaísta referido enquadra e caracteriza do seguinte modo:

''A alegria em estado puro e ainda por cima bem consciente de si, a perfeita reconciliação com a natureza de que nascemos ou da natureza que connosco se descobre e refaz, ou seja, aquilo a que se chama o naturalismo do Renascimento, ou o aspecto por assim dizer *solar* (e não lunar ou sombrio) do naturalismo do séc. XIX, o próprio saborear da vitalidade humana a contas com as misérias e prepotências do mundo, tal como se espelha na novela picaresca espanhola, pode dizer-se que tudo isso irrompeu em força, e subitamente, nas letras portuguesas com Aquilino Ribeiro, e com uma exuberância ou diversidade de manifestações que contrasta com a raridade dos hossanas portugueses ao Sol, com o coro quase geral dos poetas da lua e da sombra, salvas poucas e pouco variegadas excepções em que, ao tempo de Aquilino Ribeiro, uma geração antes e outra geração depois, eu destacarei Cesário Verde, Almada-Negreiros e Miguel Torga''[37].

Como está bem claro na passagem transcrita, esse esteio fundamental da obra aquiliniana está associado a dois outros elementos estruturalmente relevantes na obra.

O primeiro deles diz respeito àquilo que Óscar Lopes, num artigo em que procura formular uma síntese crítica da obra do escritor beirão[38], designa como **vitalismo pícaro**, considerado como uma das duas grandes ordens de temas da ficção aquiliniana. Caracterizada antes de mais pelo privilégio concedido a personagens populares (e sobretudo aldeãs), essa ordem

temática manifesta-se por uma particular sensibilidade do autor perante ''uma gama larga de determinantes materiais e de reacções humanas, registando nestas últimas uma vitalidade, uma gana e um talento de viver, ou tão-só sobreviver, que o habilita à melhor herança da novela picaresca peninsular''[39], particularmente nas novelas em que intervêm os mais acabados pícaros aquilinianos (do género do Malhadinhas ou do Calhorra). Aspecto igualmente digno de realce é o facto de a abordagem da vitalidade ladina, apesar de aparecer sempre ligada a um retrato nada risonho (e até com frequência trágico) da realidade social, se caracterizar sempre por um discreto mas inegável optimismo solar e ridente.

O segundo aspecto tem a ver com a importância que o elemento animalista assume na obra de Aquilino (o que certamente não deixa de ter a ver com a sua condição de serrano, de caçador apaixonado e de apaixonado estudioso da natureza), característica que está directamente associada à ordem temática que acaba de ser caracterizada, quer pelo facto de a vitalidade pícara tal como aí aparece ser contígua à dos animais, quer pelo facto de esse animalismo aparecer rodeado do mesmo optimismo vitalista. Reflectindo sobre este elemento, Óscar Lopes chama, por um lado, a atenção para as suas consequências estilísticas (particularmente visíveis na tendência para a produção de surpreendentes metáforas animais). Por outro, vai mais longe e procura encontrar o sentido para o sinal representado por esse animalismo, chegando a algumas conclusões que poderiam ser alinhadas da seguinte maneira: a ''profunda simpatia de Aquilino pela vida animal nas suas manifestações mais graciosas ou mais dramáticas nada tem de sentimental. É a mesma simpatia que ele estende a toda a resistência dos pobres e exploradores a toda a violência violenta ou hipócrita''[40]; ao conseguir ler os gestos e fisionomias animais como quem tudo sente dentro da pele, Aquilino realizou ''o desiderato de toda a tradição bucólica: restaurar a unidade perdida entre a cidade e a natureza mais livre que ainda há, entre a inteligência humana, verbalizada ou simbólica, e o instinto, entre o ritmo das percepções externas e o das internas''[41]. Esta mesma conclusão será retomada pelo ensaísta que vimos seguindo em artigo posterior, dedicado à abordagem do tema do paraíso e do pecado na obra de Aquilino Ribeiro. Não resisto à tentação de transcrever uma passagem um tanto extensa desse artigo, pois a informação nela contida e a sensibilidade e até poeticidade latentes no discurso (como é aliás característico dos estudos de Óscar Lopes) justificam-na plenamente:

''Aquilino é o maior inventor ou descobridor, não sei como diga, de prosopopeias, quer dizer, de expressões fisionómicas ou gestuais, de historietas, de simples lengalengas ou metáforas expressivas que conferem a cada ser vivo, e por vezes mesmo mineral, um rosto (que é o que etimologicamente diz o próprio termo *prosopopeia*, de *prosopon, máscara, rosto*, algo que nos olha de frente), um rosto ou um esgar, sempre vivo, um sentido que seria tão importante captar integralmente como seria importante captar uma comunicação em qualquer grau com um ser extraterrestre, um sentido imediato, um sentido até insuspeitadamente familiar, como se, apesar de tanto *struggle for life* entre as espécies, e de tanta subversão ecológica afinal já milenar, como Hesíodo ou Ovídio já sabiam ao apontar a contranatureza da desflorestação pela agricultura e do embrutecimento de tantos animais pela domesticação — tudo afinal compartilhasse da mesma certeza natural, ou instintiva, de um destino comum, puramente material e imanente a todos nós, e ainda por formular ou levar a cabo, até porque apenas somos capazes de formular realmente os problemas que estamos a caminho de resolver. O Éden seria assim, como resume um título aquiliniano de romance, *uma luz ao longe*, uma luzinha a cintilar no subterrâneo de que ainda estamos a sair, neste século antes do homem sem exploração[42].''

Posto isto, estamos agora em condições de entrar na abordagem mais directa dos volumes de literatura infantil de Aquilino Ribeiro, e podemos fazê-lo com a consciência de estarmos a entrar num domínio como qualquer outro — ou quase — da obra do autor.

No primeiro desses volumes, o célebre *Romance da Raposa*, estão bem patentes todos os elementos que acabamos de surpreender: a exuberância da vida; o vitalismo pícaro; o animalismo. Isso acontece porque Aquilino escolheu para pano de fundo da obra o mundo da natureza e da vida animal, encarando-o sob o ponto de vista do tema básico da manha pícara, encarnada por uma personagem que vê a vida em risco permanente — devido à fome e à ameaça de forças hostis —, mas que nem por isso, nem apesar de se saber condenada à velhice e à morte, deixa de manifestar a alegria de viver, particularmente nos momentos em que as suas acções manhosas (que geralmente passam por uma vítima que é lograda) são coroadas de êxito.

Como acontece na generalidade das novelas e romances de Aquilino dominados por um protagonista pícaro, também o *Romance da Raposa* se apresenta isento de classificações morais, tanto mais que as atitudes da protagonista são essencialmente determinadas pelas leis da sobrevivência; não obstante, em declarações prestadas no decurso de uma entrevista que aparece incluída na edição dessa obra, o autor coloca a questão de modo algo diferente, em obediência a uma perspectiva mais didáctica e reafirmando uma linha realista, sem contudo negar o que declarara na dedicatória (a que já me referi anteriormente):

"O meu livro tende a mostrar às crianças a que me dirijo o mecanismo interno da astúcia, um pouco a astúcia de Ulisses, havida, sob determinados aspectos, como boa e sempre admirável, e por extensão a velhacaria social. Prefiro que se conheça a hipocrisia a que nos surpreenda, tal a víbora, escondida num tufo de ervas ou mesmo de flores, quando pomos o pé. Claro que procurei contar a história de tal vivente [a raposa] pela forma mais amena e empregando tons cor-de-rosa (...)"(43).

E essa amenidade — que nada tem a ver com uma apresentação mais ou menos idealizada da realidade — é justamente uma das grandes responsáveis, juntamente com o saudável humorismo que o texto respira e com a ironia, a ternura a musicalidade que o dominam, pela excelência desta obra-prima e pelo sucesso que ininterruptamente ela tem alcançado (e que incluiu a honra de uma recente adaptação televisiva).

Mas o facto mais decisivamente responsável por essa situação (até porque todos os outros funcionam em torno dele) tem a ver com o pano de fundo escolhido para a obra e com o tratamento que lhe é dado pelo autor: sendo embora inegável que a raposa e todos os restantes animais são captados com um realismo flagrante, graças ao olhar atento e conhecedor de Aquilino, não é menos certo que a riqueza do texto também decorre em grande medida do subtil jogo intertextual que esse pano de fundo mais ou menos encobre.

Com efeito, e antes de mais, é relativamente óbvio que o autor colheu, recreando-os com admirável mestria, elementos provenientes da tradição fabulística mais directamente vinculada à literatura canonizada (sobretudo Esopo, Fedro e La Fontaine). Apesar disso, o *Romance da Raposa* não é propriamente uma fábula, pelo menos em sentido estrito, não só porque aparece vinculada desde o título a outro género (que embora surja actualizada na obra com particularidades próprias, conserva os seus traços essenciais), mas sobretudo porque outros elementos característicos da fábula estão ausentes. Com efeito, falta ao texto de Aquilino (e ainda bem!) o objectivo de inculcar uma verdade precisa ou uma regra de vida e a consequente submissão da intriga — geralmente caracterizada por um simbolismo elementar — a esse objectivo. Aliás, não podemos esquecer que o autor, como bem o demonstram as reflexões que fez sobre o tema e a que já me referi, sabia perfeitamente quão complexo é o problema da moralidade, sobretudo em obras preferencialmente destinadas a crianças; daí provavelmente o evitar da moralidade característica da fábula, uma moralidade quase sempre equívoca, tanto mais que se trata geralmente de uma moralidade estritamente utilitária e apontando com frequência para preceitos que se contradizem ou para um tipo de conduta

que passa mais pelas palavras do que pelos actos, esquecendo ainda por cima que os inesperados sentimentos infantis quando se trata de relações com os animais complicam enormemente o problema. Poderia ainda ser acrescentado um último argumento: não encontramos na pequena obra de Aquilino Ribeiro o senso crítico "encapotado" e dirigido a um alvo preciso (geralmente de base analítica e de tradução sintética), nem o toque de impessoalidade tão característicos da fábula, em que os animais são usados quase sempre como simples pretextos, o que explica a falta de rigor científico das fábulas (é ver o caso típico de "A Cigarra e a Formiga), característica que igualmente se não encontra no *Romance da Raposa*, pese embora a relativa humanização de algumas figuras.

A propósito ainda desse jogo intertextual, refira-se que Aquilino se serviu de elementos ligados à literatura oral tradicional: trata-se, por uma lado, do aproveitamento dos contos de manhas e artimanhas, considerados por alguns estudiosos como o mais rico filão da nossa literatura tradicional, e, por outro, da inspiração difusa que a linguagem do texto denota relativamente a uma vasta gama de recursos encontradiços em algumas das formas versificadas que integram esse domínio da literatura.

Parece-me ainda importante salientar que, apesar de um trabalho deste género denotar a consciência de se estar a fazer uma obra destinada a encontrar na criança um receptor priviligiado, Aquilino soube manter-se fiel a si próprio, não se coibindo mesmo de revelar em pequenos pormenores traços essenciais da sua idossincrasia de homem e de escritor, o que alarga ainda mais esse jogo intertextual.

Tudo aquilo que acaba de ser dito, longe de diminuir os méritos da obra, destaca, pelo contrário, o trabalho inteligente que Aquilino realizou: tendo decidido localizar a acção num mundo animal palpitante de vida, soube escolher como actor principal a fascinante figura da Salta-Pocinhas ("raposeta pintalegreta, senhora de muita treta") e a partir daí seleccionar com gosto e mestria aquilo que do vasto acervo que a tradição literária (culta e popular) colocava ao seu dispor interessava ao seu projecto.

Reflictamos então sobre alguns aspectos semânticos da obra, partindo da consideração dessa personagem que funciona como o principal suporte da obra, na medida em que ocupa a posição do herói. Esse estatuto advém-lhe, antes de mais, daquilo a que Philippe Hamon(44) chama a pré-designação convencional: em numerosos casos é o género que — e tanto mais que funciona como um código comum ao emissor e ao receptor — define 'a priori'' o herói. Ora é isso que justamente acontece com a obra que estamos a considerar: o título, mais do que colocar a figura da raposa em plano de destaque ("Raposa" surge integrado num complemento determinativo), estabelece relações com um género (o romance) e desperta assim a expectativa — que será confirmada — "de predomínio de histórias transformativas e eventualmente sucessivas e de um certo equilíbrio entre mimese e transformação da realidade"(45), como bem observou o Professor holandês Michael Metzeltin num trabalho em que analisa esta obra no âmbito da teoria do texto. Ora é isso justamente o que acontece na obra de Aquilino: todas as estruturas narrativas giram em torno da Salta-Pocinhas, tanto mais que ela actualiza todos os restantes processos inventariados por Hamon para a diferenciação do herói — distribuição, autonomia e funcionalidade diferenciais, a que se associa ainda uma qualificação diferencial (caracterizada pelo facto de a protagonista servir de suporte a um certo número de qualificações que as outras personagens não possuem ou não possuem em grau menor).

Bastaria aliás reparar que a própria divisão do texto, obedece a uma estruturação condicionada pelo crescimento e amadurecimento da Salta-Pocinhas (a única personagem apresentada em evolução: a uma primeira parte intitulada "A Raposinha" sucede-se uma segunda com o título "A Comadre". Ora, tendo em conta que este dado tem subjacente um fluxo temporal praticamente linear ao longo do qual a diegese é integralmente preenchida

pelas inúmeras acções de manha postas em prática pela protagonista, pode pensar-se que haverá pouco interesse em acompanhar com pormenor o percurso pícaro da raposinha, tanto mais que o seu perfil se conserva basicamente idêntico do princípio ao fim do texto. Apesar disso, creio que vale a pena chamar a atenção pelo menos para dois aspectos: o nascimento do pícaro e o sentido em que essa manha é praticada.

Quanto ao primeiro aspecto, nota-se que acontece no *Romance da Raposa* algo de muito semelhante ao que se passa no clássico precursor da literatura picaresca, o *Lazarillo de Tormes*. Com efeito, observa-se neste último que o pícaro nasce a partir do momento em que se vê forçado a sair de casa, atirado para um mundo difícil e cruel numa idade em que carecia ainda de um ambiente familiar protector que nunca teve; quando isso ocorre, recebe da mãe, para além de vãs palavras circunstanciais, um único e decisivo conselho: o de se valer por si próprio. Logo aí fica definido, pelas próprias condições em que nasce, o carácter mais saliente do pícaro: o egoísmo vitalista e a necessidade de aprender a viver e a tirar proveito da hipocrisia e da velhacaria, elementos reguladores da vida em sociedade, a que acaba por associar-se também um indisfarçável cinismo. Na obra de Aquilino Ribeiro, algo de muito semelhante a isto se passa: atingindo a idade de dezoito meses, a raposinha, considerada pelos pais como uma preguiçosa, é forçada a seguir o exemplo dos irmãos e a abandonar o conforto do lar; apelando inclusivamente para o facto de já estarem velhos e mal conseguirem assegurar o seu próprio sustento, os pais adoptam uma posição de força, ao mesmo tempo que procuram inculcar-lhe a única lição de vida que têm para oferecer-lhe: compete a cada um governar a sua vida e assegurar o seu sustento, e a sagacidade é uma arma decisiva para alcançar tais desideratos. A transmissão desta lição de vida apoia-se no recurso a frases sentenciosas lapidares e até a um provérbio:

• "Salta-Pocinhas, minha filha, tens de procurar outro ofício. Comer e dormir, dormir e comer também eu queria. Olé! Se ainda o não sabes, fica sabendo: *quem não trabuca não manduca.* "pg. 14)

• "Pronto, deitaste bom corpo, arranja-te, arranja-te! Para baronesa não nasceste..." (pg. 15)

• "Quem houver de levar a vidinha segundo as regras do amor ao pêlo precisa de lume no olho." (pg. 15)

• "*Ralé*! — exclama de lá o velho raposo. — O que se precisa é *ralé*, o mais são histórias." (pg. 17)

Passemos agora ao segundo aspecto, respeitante ao sentido da manha da raposinha pícara (a quem o nome de Salta-Pocinhas se ajusta de maneira perfeita). Para isso, convém notar que as acções manhosas da Salta-Pocinhas, apesar de muito numerosas e estonteantemente variadas (produto como são de uma imaginação difícil de suplantar), estão ligadas por uma unidade indissolúvel: a necessidade básica de assegurar a sobrevivência diária da maneira mais fácil e menos perigosa possível. Ora, levando justamente em linha de conta este dado, podemos destacar dessas acções um conjunto perfeitamente individualizado: o das acções dirigidas contra o lobo. Esse destaque apoia-se em razões perfeitamente objectivas: em primeiro lugar, e ao contrário das outras, o lobo é uma vítima repetida e continuada da raposa, sendo a única personagem a quem o autor concede o "privilégio" de se manter em cena até ao final, acompanhando assim o amadurecimento e posterior envelhecimento da protagonista; em segundo lugar, as acções que esta empreende contra ele, ainda que determinadas em última análise pela fome, aparecem rodeadas de uma dose de perigo que não é habitual, e, pelo menos a partir de determinada altura, apresentam-se marcadamente personalizadas, segundo uma linha que aponta mais para o propósito de ridicularização do que para a mera vingança.

Porque me parecem ser razões suficientemente importantes, detenhamo-nos um pouco neste aspecto.

É evidente que a inimizade entre a raposa e o lobo se trata de uma questão tradicional, como o atestam numerosas fábulas e numerosos contos populares, de que aliás Aquilino aproveitou alguns elementos. No entanto, a caracterização que do lobo nos é apresentada na obra obriga-nos a encarar o problema de modo diferente, apesar de alguns dos seus traços caracterizacionais pertencerem também à tradição referida. O nome "D. Brutamontes" não deixa lugar a dúvidas: trata-se, com efeito, de uma personagem bruta e alarve, em quem a força física e a personalidade de tirano e sanguinário não encontram correspondência a nível dos recursos intelectuais; mais importante ainda é o facto de ser o vizo-rei das selvas e penedias da Beira Alta.

Tendo em conta esta caracterização do lobo D. Brutamontes, poderíamos concluir que a sua presença na obra serve sobretudo para realçar, por contraste, os recursos de esperteza e finura da Salta-Pocinhas, para além de ser um recurso suplementar de comicidade nada desprezível. No entanto, e embora isso não deixe de ser verdade, está claro — até por razões anteriormente apontadas — que as cenas em que intervêm essas duas personagens se caracterizam por um tipo de cómico, diferente (é sobretudo um cómico mais violento, mais cru, até porque cumprindo uma finalidade mais directamente satírica, com nítido sabor a desforra), e está igualmente claro que o lobo constitui um "espaço" privilegiado para o autor deixar transparecer determinadas marcas ideológicas e idiossincráticas.

A primeira cena em que as duas personagens principais se encontram exemplifica muito bem aquilo que acaba de ser dito. Nela encontramos uma raposinha ainda inexperiente na arte de sobreviver que se vê obrigada a recorrer, debalde, à caridade dos outros animais. A recusa mais forte, mais contundente e mais humilhante proveio do teixugo. D. Salamurdo, cortesão e fiel vassalo de D. Brutamontes, a quem resolve queixar-se dos importunos causados pelos pedidos insistentes da Salta-Pocinhas. Para além daquilo que a própria intriga já traduz, o narrador não deixa passar a oportunidade para, através de pequenos pormenores, acentuar a não muito velada crítica a uma organização social apoiada na força, na prepotência, na hipocrisia e na vassalagem:

• Atente-se um comentário emitido pelo teixugo: "Chegou-se a uma época, vom seiscentos moscardos! em que a gente já nem segura está na sua casinha. Vem o mariola e enxovalha-nos, vem o ladrão e rouba-nos. Não há ordem, não há nada!" (pp. 31-32);

• ou no facto de, ao pôr-se a caminho, levar consigo "peita com que ganhar as boas graças do vizo-rei (...)" (pg. 33);

• ou no aspecto da habitação de D. Brutamontes: "Ficava o Paço num barrocal, entre penedos, penedos tão grandes, tão feios e tão a cavalo uns nos outros, que nem no céu nuvens de trovoada. À força de voltas e reviravoltas, sempre arriba e mais arriba, sempre puzando à perna, custaria a bater lá direito, mas D. Salamurdo, que era cortesão, conhecia aqueles caminhos de olhos fechados." (pg. 33);

• ou ainda na cena correspondente à audiência, que obedece a todas as regras protocolares (incluindo portanto salamaleques e beija-mão) e no decurso do qual temos oportunidade de assitir a um delicioso diálogo exemplificativo da subtileza do discurso cortesão.

No desenrolar da cena, vemos a pequena raposa — agora duplamente ameaçada (pela fome que se prolongava há três dias e pela previsível punição) — insinuar-se manhosamente junto do vizo-rei, apresentando-se como curandeira habilitada a resolver a sua arreliadora dor de dentes: bastaria colocar sobre a parte dorida a pele ainda quente de um teixugo. Como seria de esperar, o lobo não hesita em fazer "despir da roupa que traz vestida o meu nunca assaz chorado servidor" (pg. 41) — repare-se no admirável verismo da linguagem apoiada

no eufemismo metafórico —, o que me permite à protagonista solucionar os seus dois problemas mais imediatos: livrar-se de um inimigo e saciar a fome aproveitando a ausência do lobo para se servir dos muitos e bons mantimentos que ele tinha armazenados. A crueldade desta solução, que evidentemente surge atenuada pelo humor que domina toda a obra (embora neste caso, e como vimos, se trate de um humor diferente), só se explica pela finalidade crítica e satírica que domina a cena, que aliás não termina aqui. Com efeito, ao aperceber-se finalmente do logro, o lobo irá procurar vingar-se, produzindo uma sentença que condena à morte a raposinha e que Aquilino parodia de forma admirável:

"Nós, D. Brutamontes, lobo vizo-rei das selvas da Beira Alta, por nercê de D. Leão, imperador do Soldão e terras do Preste João, da Libéria e Nigéria, montes e desertos da Arábia, Pérsia, de aquém e de além-mar em África, julgamos e fazemos saber que a raposa Salta-Pocinhas se tornou ré de fraude e graves ofensas para com nossa augusta senhoria e de morte na pessoa do teixugo D. Salamurdo, nosso muito amado e digno conselheiro. E para que tão horrível crime tenha o mais pronto e severo castigo, determinamos que lhe seja movida guerra em todo o território do nosso mando, havendo nós por bem recompensar com um carneiro de arroba, dois chibatos, ou vitelo a desmamar, e ainda carta de moço-fidalgo, aquele ou aqueles dos nossos vassalos que nos apresentem morte ou viva a sobredita malvada.
"Paços do Vizo-rei, etc., etc." (pg. 46)

Sem de resto se preocupar grandemente, a protagonista permanecerá ilesa, tanto mais que a opinião do urso sábio Mariana (o mesmo que, em 1948, aparecerá em *Cinco Réis de Gente*, suscitando a comoção do pequeno Amadeu perante as condições a que era submetido pelo família dos saltimbancos a que pertencia) desconcerta os restantes bichos: reconhecendo embora que a Salta-Pocinhas fora trapaceira e lambisqueira, mostra a todos que fora o lobo, "que tem mais de bruto que de astuto", o assassino do teixugo. O lobo não acalma porém a sua fúria, e tenta todos os meios para se vingar de quem o ridicularizara: chega a fazer-se de morto, aproveita por duas vezes uma situação de seca durante as quais os animais tinham de recorrer inevitavelmente à única fonte que continuava a jorrar água, mas a sua inimiga consegue sempre desenvencilhar-se das dificuldades, dando prova de inteligência superior e de grande temeridade, e não perdendo nunca a oportunidade de — no final — ridicularizar mordazmente o feroz vizo-rei. O resultado imediato desta série inicial de actuações da Salta--Pocinhas será o destronar do vizo-rei por parte dos outros animais e a proclamação da república, a que se seguirá o estabelecimento de relações amistosas entre os dois contendores, situação que acabará por durar pouco, pois a raposa não perde a oportunidade de — sucessivamente — lograr e meter a ridículo o símbolo da força.

Face aos elementos apresentados, creio que a conclusão a tirar é relativamente óbvia: as cenas em que intervêm a raposa e o lobo servem efectivamente para concretizar a faceta crítica e satírica do pícaro, que aparece assim — graças ao seu característico amoralismo e ao seu cinismo básicos, associados à esperteza manhosa — como uma seta apontada à prepotência e à hipocrisia, traduzindo assim sinais da idiossincrasia aquiliniana. Aliás, no momento em que revela o disfarce a que se vira forçada a recorrer para combater a sede por altura da primeira seca, a raposa revela isso mesmo de forma muito clara: "Vossa Mercê é vizo-rei, três vezes vizo-rei: pela força, pela bruteza, pela estupidez! Mas vizo-rei dos asnos, ó sendeiríssimo senhor!" (pg. 56). Evidentemente condena nesta obra o regime monárquico, contrapondo-lhe o republicano, pois é óbvio que os elementos circunstanciais que poderiam permitir uma tal identificação tão directa não passam de imagens destinadas a traduzir modos de vida em sociedade. Isso mesmo pode ser vistos nas palavras do "bicho-palheiro" (a raposa disfarçada) dirigidas ao lobo: "Quando nasci a dinastia reinante não era a que um seu augusto avô tão venturosamente iniciou, mas a dos ursos. Sou desse tempo... em que não havia armas

de fogo, e os bichos dançavam a galharda, na clareira dos bosques, ao luar" (pg. 54). No fundo, e assumindo-se de certa forma como porta-voz do autor, a raposa (que em vários momentos dá provas de uma natureza sensível) exprime nessas palavras o desejo da recuperação de um destino harmoniosamente comum localizado num Éden que não fosse um jardim constantemente batido de tormentas.

Para concluir esta linha de raciocínio, importa deixar claro que as cenas que foram objecto de discussão não são os únicos momentos em que podemos surpreender sinais de idiossincrasia do autor. Com efeito, também é possível recolher ao longo da obra marcas claras daquilo a que poderíamos chamar uma mensagem ecológica, caracterizada pela crítica à intervenção humana na natureza, que vai tornando cada vez mais longínqua a esperança de se chegar a uma reconciliação que envolva a natureza inteira. Essas marcas encontram-se, por um lado, em passagens deste género:

• "Ora, um bicho de vista penetrante, ao qual saem das orelhas pincéis de barbear, subira acima dum penedinho. Era o lince, nomeado também lobo-cerval, animal que, de batido e perseguido, caçado e fuzilado, vai rareando nos bosques." (pg. 45)

• "Depois, correu a uma horta — para manter a qual, tenra e viçosa, um burro de olhos tapados puxava à nora de manhã até sol-pôr (...)" (pg. 60).

Por outro, encontram-se em passagens ou cenas relacionadas com o "bicho-homem". A cena mais dramática é aquela em que a raposa, agora transformada em mãe, e viúva ainda por cima (o marido ficara preso numa ratoeira armada por mão humana), se vê completamente encurralada na toca com as crias: "Naquele dia de Primavera, já noitinha, o bicho-homem veio e emparedou a raposa com os filhos. Emparedou-os tapando muito bem tapadas com pedras e torrões todas as saídas da cova, e armando a ratoeira à entrada principal" (pg. 101). O narrador capta admiravelmente os momentos de prolongada tensão (que dura seis noites) provocados pela privação da liberdade, que logo nos primeiros momentos adquire para a protagonista um sentido especial, fazendo-a desenvolver uma consciência mais aguda e sensível dos prazeres naturais: "Pela galeria dentro, até ela, escorria um arzinho de luz, que o céu estava estrelado como o chapéu dos espantalhos nos milharais. E com esse arzinho vinham os bons perfumes de Maio, a macela e a giesta a florir a cada canto, os pinheiros a cheirar a seiva nova, as ervas todas a reverdecer, como se o sol daqueles dias fosse esplêndida e mansíssima ave, ocupada em chocar o grande ovo da Terra" (pg. 101). Animada porventura por esse "arzinho de luz", e sobretudo pelo amor à vida, a raposa conseguirá ultrapassar mais esta dificuldade, recorrendo inevitavelmente ao ardil e não hesitando em trocar a sua vida pela do desconfiado e ambicioso gato bravo.

Aquiço a que chamamos a mensagem ecológica da obra encontra justamente o seu mais forte ponto de apoio nas relações conflituosas entre a raposa e o bicho-homem: por três vezes ao longo da obra a raposa leva a melhor sobre este, saindo portanto vencedora desse combate em que se defrontam a natureza que o homem insiste em dominar e a civilização, a esperteza e a força, ainda por cima apoiada em meios desonestos (armas de fogo, armadilhas, cães). Assumem por isso grande importância — a importância de uma verdadeira lição de vida — as definições lapidares do homem e do cão que a Salta-Pocinhas, transformada nessa altura em mestra de raposinhos, fornece aos seus alunos:

• "O homem é aquele bicho de duas pernas que parece que não tem medo de nada e tem medo de tudo, que quer saber tudo e não sabe nada, e por isso é mau, cruel e caprichoso. Inferior a nós na corrida, no faro e no ardil, inventou para nos combater as armas de fogo, as ratoeiras de ferro e os cães ensinados." (pp. 149-150).

• "Os cães — a alguns classificam de sabujos e rafeiros — são para nós, seres livres, os bichos mais justamente odiados do Universo. Sem eles, o homem era um cego à nossa beira, a tocar berimbau. Sem eles, a terra ficava o paraíso dos raposos; dançávamos nas

capoeiras e em paz trincaríamos os ossos dos anhos novos. São escravos do homem; o dono bate-lhes, e lambem a mão que os fere; o done corre-os à pedra, e vão, humildes, no rasto dele. Não há maiores feras para quem não seja o amo. (...)" (pp. 150)

Para terminar esta reflexão sobre o *Romance da Raposa*, gostaria apenas de chamar rapidamente a atenção para uma das suas facetas mais justamente apreciadas: a linguagem, convertida em autêntico brinquedo poético (e também educativo, evidentemente). Creio que o aspecto mais saliente dessa faceta é a rima, não só porque se trata de um recurso usado a cada passo e com funções muito diversificadas, mas também porque provoca efeitos musicais que não passam despercebidos nem ao leitor menos atento. Vejamos então algumas modalidades da utilização desse recurso.

Começando pelas mais simples, temos a rima aplicada aos nomes próprios: tal é o caso de "teixugo Salamurdo"; ou à caracterização de personagens, podendo daí resultar curiosos epítetos humorísticos: "raposeta, pintalegrata, senhora de muita treta"; "raposeta matreira, fagueira, lambisqueira"; "lá vinha sua mãe pigarça, colo de garça; seu pai morzelo, altura de castelo"; "percorreu o covil com o olho lampeiro e perdigueiro de bom engenheiro"... Há casos em que a rima serve sobretudo para dinamizar, do ponto de vista rítmico, uma enumeração, que fica assim próxima da lengalenga: "A fuinha bateu sobre ele o fandango e dois passos de tango; o toirão deu-lhe beliscão de criar lesão; o gato bravo espetou-lhe um cravo". Noutros casos, sublinha sobretudo o dinamismo ou a intensidade de uma acção: "Durante quatro dias e quatro noites cavou, rapou, furou. Tomada de desânimo, muitas vezes gemeu, ganiu, latiu". Há também situações em que a rima contribui sobretudo para a dinamização do discurso figurado, por vezes particularmente surpreendente: "Não tardou muito que chegasse o gato bravo, olhos a arder, bigode picado à sovela, com toda a sua cautela"; peixinhos delicados e sarapintados, com farda mais imponente que a dum tenente".

Mas nem só da rima se alimenta a extraordinária vitalidade da linguagem desta obra. Entre outros recursos que não vou apontar para evitar alargar-me excessivamente, creio que merecem uma referência especial as metáforas que procuram descrever a pele dos animais (admiráveis pela originalidade e pela exactidão) e as passagens de pendor descritivo, particularmente aquelas que tomam por objecto partes do dia ou as condições metereológicas.

Vejamos então alguns exemplos do primeiro recurso: "avistou a fuinha debruçada da lorga dum velho castanheiro — seu solar — toda casquilha, casaco castanho, blusa branca, luvas escuras de camurça, com presponto amarelo"; "lá estava o manganão / o teixugo / no jaquetão cor de café, topete e peitilhos alvos de neve"; "a fuinha com gravatinha de neve e rabo em espasnejador"; "lá estavam dois olhos muito vivos, muito grandes, fitos para ela, dois olhos pregados no monte de flanela que é o corpo encolhido duma lebre".

Quanto ao recurso apontado em segundo lugar, vejamos apenas um exemplo, correspondente à abertura do capítulo II da primeira parte da obra (um exemplo de resto notável pela convergência de sensações, pela agressividade e delicada ternura dos diminutivos, pela beleza da imagem e por todos as outras figuras facilmente identificáveis).

"Tilintava a chuva nas folhas das árvores, uma chuva miudinha, branquinha, dando ideia de farinha peneirada pela Lua, que ora aparecia deslavada por cima dos altos pinheiros ora desaparecia carrancuda detrás das nuvens a galope. Ainda cheirava ao mosto dos lagares e já se sentia o inverno no seu cavalinho manco e branco a tropeçar".

Concluída esta reflexão analítica sobre o *Romance da Raposa*, espero que tenham ficado bem evidenciadas as ideias que tinham sido avançadas no início: por um lado, a perfeita integração da obra na certeira concepção aquiliniana de literatura infantil e a sua condição de autêntica obra-prima; e, por outro, a fidelidade básica ao conjunto da obra do autor. Resta, para terminar, chamar a atenção para o seu valor recreativo e didáctico, como estímulo à compreensão da realidade e ao desenvolvimento da sensibilidade estética. É possível que o

realismo algo cru de algumas cenas e o efeito da passagem do tempo que se fez sentir numa ou noutra passagem coloquem algumas dificuldades aos leitores mais jovens, sobretudo àqueles que nunca tiveram um contacto muito próximo com a natureza; no entanto, trata-se certamente de dificuldades facilmente ultrapassáveis, sobretudo no caso de existir alguma ajuda da parte de um adulto atento. De qualquer das formas, a simples leitura da obra poderá ser para esses leitores mais jovens (e, no fundo, para todos nós) um passo decisivo no sentido de uma evolução que nos reconcilie com a natureza e deixe em nós algo daquilo que Amadeu (e Aquilino com ele) sentia em *Uma Luz ao longe* como sendo um traço básico da sua personalidade: "A natureza, em relação ao meu entendimento, sempre teve que dizer mais que as pessoas e até os livros. Ainda hoje estou em julgar que lucrava mais a minha formação com um passeio pela serra do que uma semana de aulas".

Tentemos ainda percorrer com a brevidade possível as restantes obras de literatura infantil de Aquilino Ribeiro, prosseguindo agora com *Arca de Noé, III classe*.

A síntese desta obra está de certa forma contida na espécie de prefácio que a sua edição inclui e no qual o autor explica o título algo enigmático: "Arca de Noé, III classe" refere-se à terceira e última divisão da célebre arca, na qual "é ponto de fé que embarcou a bicharada plebeia que aceitou Noé como amo, a saber: o burro, o cavalo, o elefante, a girafa, o macaco, o cão, o gato, o porco, a vaca, o coelho, a cabra, o galo, ralos, grilos, o compadre José Barnabé Pé de Jacaré e sua consorte Feliciana Luciana" (46). Com efeito, trata-se de um conjunto de seis histórias em que todos esses animais tomam parte, por vezes associados a plantas da horta (como acontece na primeira história, intitulada "Mestre Grilo cantava e a Giganta dormia"). Geralmente de estrutura simples, a intriga constitui uma oportunidade para o retrato vivo e atento da vida animal. A vasta gama de bichos surge-nos nas situações mais diversas: em diálogo perante o inusitado crescimento de uma abóbora que ameaçava destruir a habitação de Mestre Grilo (é o caso da primeira história); no seio de uma companhia de saltimbancos em que os desentendimentos entre um elefante e um macaco que gostava de pregar partidas são quase constantes (é o caso da história seguinte, intitulada "História do macaco trocista e do elefante que não era para graças" e em que voltamos a encontrar o urso Mariana); em franco conflito (é o que acontece na "História do Coelhinho Pardinho que ficou sem rabo", que, procurando explicar de forma imaginosa e divertida o facto de os coelhos não terem rabo, coloca em cena um representante desta espécie, o qual, pressionado pela fome, e depois de ter iludido o cão que vigiava uma horta, se vê apanhado numa armadilha da qual consegue sair com vida mas sem... rabo); ou ainda unindo os seus esforços para recuperarem um tesouro, graças ao qual se porá termo à situação de penúria que afectava os seus donos e se reflectia nas suas próprias condições de vida ("História de *Joli*, cão francês, que boa caçada fez"). As duas restantes histórias serão consideradas à parte pelo facto de apresentarem particularidades que as distinguem claramente das anteriores.

Embora tratando-se de textos mais simples, encontram-se nesta obra muitos dos recursos expressivos que tivemos oportunidade de observar no *Romance da Raposa*. Assim, temos a rima originando epítetis humorísticos com que os animais se brindam mutuamente; "Patudo, orelhudo, nada lãzudo, tromba de canudo, andas ou fazes que andas?"; "Girafa, gargalo de garrafa, mastro de cocanha, pernas de aranha!!!"; "Elefante, bargante, besta importante!"; "*Coelhinho pintalegrete, / Nem rabo nem galhardete*"... Temos também um outro exemplo de curiosas metáforas colocadas ao serviço da descrição de uma característica física dos animais: "/ os coelhos / marcharam atrás dele, animosamente, sem fazer contudo o mais pequeno rumor, o que pouco lhes custava dispondo como dispunham de solas silenciosas nos pés"; ou comparações ainda mais surpreendentes pela sua originalidade e exactidão: "Os oh! e os ah! rebentavam como rolhas de champanhe nas bocas abertas". Merece igualmente destaque a simplicidade encantadora de alguma descrições:

"Era uma abóbora menina, muito redondinha, que saíra de uma flor tão grande e tão linda que de longe parecia pela forma um cálice de oiro, o cálice por onde os senhores bispos costumam dizer missa, e pelo brilho estrela caída do céu. Atraídas pela cor viva e o perfume, que era brando mas suave, zumbiam-lhe as abelhas em volta e um grilinho viera com a caixa de música às costas acolher-se à sua sombra e ali fizera a sua lura".

Outro aspecto com interesse tem a ver com a tentativa de dotar a narração de um tom oralizante, o que por vezes é conseguido com grande mestria: "O meritório e guapo burrico tinha, porém, um defeito, um enorme defeito. Não era teimoso como um burro, o que estava na ordem natural das coisas, nem como dois burros, nem ainda como dez, mas como cem burros a um tempo. Quando porfiasse meter por determinado caminho não havia vozes, ralhos, arrocho que fosssem capazes de o fazer desistir do seu burrical intento".

Numa nova confirmação de que Aquilino não mudava de personalidade quando escrevia preferencialmente para as crianças, encontramos na "História de *Joli*... "referências ao lado menos risonho da realidade em que animal e homem surgem irmanados como vítimas de um destino mofino de mão humana; a sóbria beleza expressiva não prejudica o realismo cru:

"Quem primeiro encontrou foi uma vaca, uma vaca triste e invejosa, uma das sete vacas magras do Egipto, que espontava as ervas murchas dos caminhos e cismava tão atribuladamente na sua pouca sorte que até os olhos lhe fumegavam fel. Fosse pelos trabalhos que a burrinha de Nossa Senhora padecera a fugir ao rei Herodes, as outras andavam nédias e gordas, só ela se via na espinha, mirrada, sem leite para o querido vitelinho que parecia mesmo ougado das bruxas. Coitado, nascera em mau presépio, o presépio daquele lavrador, tão mofino como ela, que, para pagar as contribuições, ano a ano se fora desfazendo dos bons prados e agora pouco mais tinha de seu que as sombras dos caminhos".

Mas é nas duas últimas histórias que as marcas da idiossincrasia aquiliniana mais se intensificam, num ambiente de sátira divertida. Na "História do burro com rabo de légua e meia", vemos um burro percorrendo o país sujeitado às mais imaginosas formas de exploração da sua estranha anomalia, para proveito do seu dono, o moleiro Aniceto, que acaba convertido em burguês, sendo visto "pela Baixa, pelo Chiado, de charuto nos dentes, bengala na mão enluvada, sinal de quem goza os rendimentos". Tudo começara com a teimosia do burro em comer as ervas mais verdejantes que cresciam à beira da água, o que leva a ficar atolado num terreno com características pantanosas; para o retirar de lá, torna-se necessário puxar-lhe pela cauda, acontecendo então o inusitado fenómeno do crescimento desmesurado desta. A partir daí, a sua triste sina não pára de agravar-se: é contratado para tirar água de um poço; vê a sua cauda ser usada pelos miúdos como tapete rolante; é exibido como atracção de feira; é usado como mostruário de cautelas da lotaria; é requisitado pelos serviços de Obras Públicas para medir uma estrada; e acaba os seus dias usado como força motriz de um elevador público de Lisboa. A intenção crítica não está apenas no relato de toda esta gama de situações de exploração "nonsencicais", que levam o burro a exclamar, desalentado: "Não basta a desgraça de ser burro, ainda tenho de fazer de burro de mim próprio, Criador?!". Com efeito, a figura do burro é também aproveitada com finalidades mais directamente satíricas, visíveis na situação inicial em que os homens mais doutos procuram explicar o fenómeno do desenvolvimento anormal da sua cauda, bem como nas inúmeras situações em que o burro é usado para resolver problemas a que a técnica humana não consegue dar resposta eficaz.

A outra história, intitulada "O filho da Felícia ou a inocência recompensada", também se destaca das restantes, desde logo pelo facto de ter como intérpretes apenas personagens humanas, ainda que nela surjam referências a vários animais (um deles característico de ambiente urbanos e os outros associados às actividades agrícolas, num ambiente rural portanto).

Pelo facto de conter muitos motivos de interesse, vou considerá-lo com algum cuidado.

Conforme a simples leitura do conto no-lo revela de imediato, estamos perante um exemplar daquilo que José Leite de Vasconcelos, no segundo volume da sua monumental obra *Contos populares e lendas*, definiu como sendo o ciclo "Pedro das Malas-Artes". Com efeito, o protagonista é um tolo com muitas parecenças com a imagem mais generalizada do Pedro das Malas-Artes; além disso, encontram-se no conto de Aquilino alguns dos motivos mais comuns a esse ciclo temático (como a venda na feira, a existência de pagamento de uma mercadoria perante um santo, a cena das moscas, determinadas formas de cómico da linguagem). Apesar disso, quer a figura do Pedro, quer os motivos referidos, surgem significativamente alterados, conferindo ao texto de Aquilino um sentido novo, que vai bastante além da mera facécia que caracteriza todos os contos populares deste ciclo, conforme tentarei demonstrar da forma mais breve possível.

O título, de extracção literária, marcado por uma falsa disjuntiva e tendo subjacente em "Felícia" um jogo de palavras entre o nome próprio e o substantivo abstracto — facto que será aproveitado na primeira parte do texto para uma ligeira cena de cómico de linguagem —, o título, dizia, funciona de certa forma como um logro. Com efeito, e diferentemente do que ele parece indicar, o texto não chega a ter características marcadamente moralistas, nem se afirma propriamente como um elogio da inocência. Apesar de Pedro se identificar globalmente com a figura do tolo dos contos tradicionais, verificamos que, um pouco graças ao acaso, ele consegue sair de todas as situações embaraçosas em que se vê envolvido. Mais: ao contrário do que acontece nos contos populares, ele não suscita verdadeiramente nem o riso nem a compaixão dos que o rodeiam (a não ser em momentos precisos e isolados), tanto mais que — apesar de tudo — consegue levar uma vida relativamente normal, na medida em que casa, vai resolvendo (ou vai vendo resolvidos) os seus problemas quotidianos e enriquece. O seu êxito faz com que o ridículo das situações embaraçosas recaia, não sobre ele, mas sobre aqueles com quem contracena, resultando daqui um certo elogio socialmente satírico do irracional, não no que ele tem de inocente (como já disse, o título é equívoco, correspondendo essencialmente à interpretação da mãe do protagonista, explícita no momento final do texto), mas no que ele tem de marginal e, de certa forma, também de picaresco. No fundo, esta figura do tolo cumpre funções análogas às da figura do parvo vicentino, por exemplo. Conforme iremos ver agora, quer as cenas iniciais quer a cena final são — sibilina mas inequivocamente — aproveitadas pelo narrador para criticar de forma humorística alguns aspectos das instituições em causa: o exército e a religião (ambas tão largamente representadas no conjunto da obra de Aquilino). É de resto com base nestas ideias que podemos compreender melhor a estruturação do texto, que se encontra dividido (e essa divisão é assinalada graficamente) em sete partes, agrupáveis em duas sequências que correspondem a momentos espacial e vivencialmente diferenciados; conforme é facilmente constatável, o texto tem uma estrutura de certa forma novelesca, em que a sucessão dos diferentes episódios apresenta um propósito essencialmente amplificativo, ajudando a definir melhor as linhas do perfil do protagonista e a tornar mais claros os propósitos satíricos que ele actualiza.

Para tentar concretizar algumas das ideias que acabam de ser avançadas, atente-se no primeiro momento do texto, no qual Pedro nos aparece como recruta, deslocado portanto do seu ambiente natural, do seu ambiente rural.

A apresentação do protagonista não é feita previamente. Pedro surge-nos "in medias res" (o que não deixa de ser importante, como veremos), fazendo exercícios militares sob o comando do sargento Viriato Sacatrapo (de notar o epíteto humorístico e até satírico), o qual tenta mostrar-se autoritário e superior, mas a quem o protagonista se opõe com muito espírito, replicando-lhe à letra, ridicularizando-o perante os oficiais, e respondendo

prontamente à agressão de que é alvo, o que lhe valerá a detenção. Resulta daqui um retrato levemente humorístico mas corrosivamente ridicularizador da instituição militar, que fica assim a perder um terreno que lhe costuma ser propício — o do confronto com os aldeões.

Embora se pudessem fazer muitas outras observações quanto à estilística e retórica do texto, é importante acima de tudo chamar a atenção para dois casos mais ou menos associados ao cómico de linguagem (um cómico bastante diferente daquele que nos aparece nos contos populares, na medida em que aí ele resulta essencialmente do desajustamento ao contexto das frases que, sempre "a posteriori", são ensinadas ao protagonista). O primeiro caso ocorre logo no início do texto, no seguinte diálogo:

" — Caspité, que bela estampa de animal!

" — Animal será ele — replicou Pedro. — Sou cristão e baptizado, Pedro da Felícia para servir a quem se der ao respeito."

Como é fácil de observar, o cómico resulta do facto de o protagonista entender à letra uma expressão que não passa de uma figura lexicalizada pelo uso.

O segundo caso, gerador de uma longa e divertida cena de equívocos, ocorre na seguinte passagem, relativa a manobras militares: "Manobraram todos para o lado próprio excepto Pedro que rolou para a direita, contente que se não dissesse: um carneiro vai com os outros": Trata-se de um pensamento curioso, que afirma a autonomia do protagonista, por referência a uma frase que veicula um discurso abstracto, formulado numa espécie de máxima, numa chamada de atenção — que não é meramente humorística — para o automatismo, inconsciente para o falante, do nexo existente entre linguagem e ideologia. Por outro lado, esta passagem revela de forma clara o conhecimento rudimentar de Pedro, baseado sobretudo em chavões, claramente ligados ao empirismo do saber tradicional, adagiário. De resto não é por acaso que, num momento mais adiantado do texto, a sua mulher o aconselha sobre os cuidados a ter na compra de uma burra através de provérbios: "A burra velha, cilha amarela"; "Burra de vilão mula é de verão"; "A burra, como a velha, à candeia parece donzela".

As outras duas cenas deste primeiro momento do texto confirmam claramente o que acabamos de ver. Agora Pedro vê-se requisitado — devido à sua pujança física — para impedido do Capitão Napoleão Militão (novamente o epíteto com propósito humorístico e satírico), ficando encarregado de tratar da sua horta e, posteriormente, de determinados serviços domésticos, nem sempre bem executados devido a equívocos de linguagem. A imagem satírica da instituição militar fica agora mais marcada, tanto mais que o narrador, através de pequenas subtilezas ligadas ao discurso figurado, não deixa de fazer comentários irónicos, em passagens como estas:

- "E as funções militares de Pedro passaram a ser tirar baldes de água de sol-nado a sol-pôr. E tantos tirou que as couves do capitão eram um assombro de tamanho e verdura e as suas cebolas envergonhariam as do Egipto nos bons tempos do faraó".
- "Com o bom servicinho na horta, o camarada subiu de posto. Varria agora a casa (...)".

Creio que se torna desnecessário prosseguir com o comentário analítico do texto. Os elementos apresentados são certamente suficientes para se compreender o modo como Aquilino, partindo de um motivo do conto popular, soube construir um texto próprio, introduzindo inovações que o tornam mais atractivo para a criança (e nem só para a criança), sem deixar contudo — e como é característico da sua obra "infantil", que por isso não se afasta excessivamente da sua restante produção literária — de lhe dar um sentido crítico e até satírico, que se quadra muito bem com a figura e o espaço vivencialmente aldeões que escolheu para o texto. E nesse sentido crítico e satírico, e só queria acrescentar mais esta informação, é reforçado ainda pelo facto de só no final daquele primeiro momento do texto (correspondente à passagem do protagonista pela tropa) o narrador, dizendo que Pedro, presente a uma junta

médica, fora dado como irresponsável, sentir necessidade de informar o leitor de que está perante um tolo. Antes disso não havia nenhuma informação suficientemente explícita que o confirmasse. Dir-se-ia que só a partir do momento em que o comportamento do protagonista se começa a revelar demasiado irreverente e — de um ponto de vista sinedóquico — socialmente perigoso é que o narrador sente necessidade de esclarecer esse aspecto e, assim, fazendo Pedro colocar a máscara de parvo, atenuar o efeito das suas palavras e das suas atitudes.

Na obra seguinte, *O livro de Marianinha* (que tem por subtítulo *Lengalengas e toadilhas em prosa rimada*), continuamos na mesma linha de orientação, dominada pela exaltação da alegria de viver, associada aos prazeres simples das coisas naturais, mais intensos no ambiente de ruralidade em que também esta obra se situa. Os motivos destas "prosas rimadas" são extremamente variados: vão desde a exaltação do sol a pequenas cenas em que encontramos animais dialogando gostosamente (um rouxinol e um caracol, ou um novilho e um cordeiro), passando ainda por quadrinhos representativos da lide rural, pela história do pão, por evocações da infância (como a narração viva das aventuras que uma criança vive com o cavalo de rodas que o tio lhe trouxera de Paris)... No fundo encontramos neste voluminho todos os ingredientes da paixão de Aquilino pela vida, da paixão que ele, acima de tudo, se esforça, por transmitir à pequena neta que já não verá crescer. Daí o recurso a uma linguagem poética (cuja poeticidade reside mais na sua essência do que propriamente na sua expressão "formal"), que naturalmente privilegia formas do folclore infantil, como os trava-línguas, as lengalengas, os ensalmos (incluindo aqueles que procuram agir sobre os animais), as rimas de zombaria... Numa lição de vida deste tipo não poderia faltar evidentemente a mensagem social, marcada por uma discreta esperança (e que, como acontecia nas outras obras, não surge como algo de forçado e de externo ao texto, mas antes como algo que está implícito no sentido do vitalismo naturalista de Aquilino):

> "Mas a chuva que cai do céu,
> e cobre a terra com seu véu,
> é a inimiga dos pobres
> que não têm eira nem beira,
> nem ramo de oliveira,
> às vezes nem reles gabinardo
> a servir-lhes de resguardo,
> que os cães enxotam dos casais,
> e rezam à porta, de bornais
> ao ombro, pelas alminhas do Purgatório
> e cheiram mesmo a mortório.
>
> "Marianinha, desigual é o mundo,
> uns no alto, outros no fundo.
> Um dia há-de raiar, e cedo,
> em que a mesa não seja estreme:
> uns atofados a comer o creme
> e outros a ver e a chuchar no dedo."

Para concluir definitivamente este deambular pela literatura infantil de Aquilino Ribeiro, falta apenas uma breve referência à adaptação que ele fez da *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto, para uma colecção organizada pela Sá da Costa, conforme ficou dito anteriormente.

Antes de comentar o trabalho realizado pelo autor, creio que terá interesse de referir

que a obra de Fernão Mendes tem sido objecto de várias adaptações destinadas a um público mais jovem (realizadas por autores tão diferentes como Paulo Braga, Branquinho da Fonseca, Mário Domingues ou João Alves das Neves), e que inclusivamente foi recentemente objecto de uma adaptação para Banda Desenhada da responsabilidade de José Ruy. Tal facto deve ter a ver, por um lado, com a circunstância de se tratar de um dos "clássicos" imorredoiros da nossa literatura, e, por outro — e talvez seja esta a razão mais importante — deve ter ligação com o facto de esta obra conter um "ingrediente" particularmente apreciado pelos adolescentes e jovens: a aventura (tanto mais que ela aparece rodeada na obra de Mendes Pinto de um exotismo que nunca deixa de exercer um certo fascínio).

No caso de Aquilino, estou em crer que o pedido do editor e a finalidade nobre que a colecção que estava a ser editada cumpria não devem ter sido os únicos factores a pesar na decisão de empreender a tarefa. Com efeito, Fernão Mendes Pinto (juntamente com a faceta libertina de Camões, ou com figuras como Cervantes ou o Cavaleiro de Oliveira) contava-se entre as predilecções literárias do autor em causa, certamente seduzido pelo vitalismo pícaro da sua vida e da sua obra. Aliás, Aquilino viria a dedicar-lhe um pequeno estudo incluído na obra *Portugueses das Sete Partidas (Viajantes, Aventureiros, Trocatintas)*, muito idêntico no conteúdo ao apêndice intitulado "Quem era Fernão Mendes Pinto?" incluído na adaptação da obra: para além de dar conta dos passos mais importantes daquilo que é conhecido da vida do autor da *Peregrinação*, o grande escritor beirão ocupa-se essencialmente com o debate da questão relativa à identidade de António de Faria, esforçando-se por provar que se trata de uma máscara usada por razões de "defesa". A edição da adaptação da obra em causa comporta ainda umas "Palavras Preliminares", em que Aquilino — para além de defender a veracidade básica da obra e de declarar que fora sua intenção conservar-se o mais fiel possível "na esteira vasta e luminosa da *Peregrinação*", de forma a manter intacto o seu perfume, o seu pitoresco e o seu encanto — elogia a obra de forma apaixonada: "Formoso livro de aventuras, como não há segundo na língua portuguesa é a *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto"; "E tal livro queda na nossa língua, tão de acordo com o espírito da raça, uma verdadeira epopeia, diríamos uns segundos *Lusíadas*".

Um comentário ao trabalho de adaptação realizado tem de reconhecer que o propósito principal de Aquilino Ribeiro foi globalmente alcançado: a arte de contar e de manter presa a atenção do leitor foram conservadas quase intactas, do mesmo modo que não se perdeu muito o tom de prosa oralizante, visualista e rápida, apoiada na frase longa. No entanto, é evidente que qualquer adaptação comporta riscos que nem sempre podem ser ultrapassados.

Assim, e embora tenham sido conservados os momentos principais, responsáveis maiores pela identidade da obra, foi suprimido um grande número de episódios, o que se explica pelo facto — perfeitamente compreensível — de ser privilegiada uma determinada vertente da obra, a da aventura; assim, é dado maior destaque à narração do que à descrição, assim como às cenas de "acção" em detrimento das passagens em que domina o tom lírico-reflexivo, posto ao serviço do julgamento, quase sempre contrastivo, da ideologia da Cruzada portuguesa no Oriente e traduzindo aquilo que alguns especialistas (como Rebecca Catz) consideram ser uma profunda filosofia histórica, moral e religiosa. Por outro lado, e pelas razões apontadas, também não chega a aparecer na obra de Aquilino o esboço de uma utopia, baseado na descrição da China, que nos surge no original; o mesmo se poderia quase dizer do exotismo, cujo abatimento se explica pelo pouco peso concedido à descrição; ou até do tom picaresco, que, embora não esteja ausente do(s) protagonista(s), se perdeu um tanto com o desaparecimento do ingénuo cinismo da narração. De qualquer das formas, e apesar de tudo isso, foram conservados episódios tão importantes do ponto de vista da simbologia e da ideologia da obra como são o da alegoria da Ilha dos Ladrões (que inclui a célebre fala da criança) ou o da viagem a Calempluy (com a não menos conhecida fala de um ermitão), pelo que o "espírito da obra", posto que simplificado, não se perdeu.

Aqui chegados, e para evitar repetir-me, resta-me terminar formulando o desejo de haver cumprido os objectivos que nortearam este trabalho: mostrar a excelência da obra "infantil" de Aquilino Ribeiro e salientar a sua fiel articulação com a restante produção literária desse grande escritor.

Maia, Setembro de 1991

NOTAS

1) SILVA, V.M. de Aguiar e, "Nótula sobre o conceito de Literatura Infantil", in SÁ Domingos Guimarães de *A Literatura Infantil em Portugal. Achegas para a sua história (Catálogo bibliográfico e discográfico)*, Braga, Editorial Franciscana, 1981, pp. 11-15.

2) *ibid.*, pg., 13.

3) *ibid.*, pg. 14.

4) ALMEIDA, Maria Emília Traça Carvalho, *Do Conto Popular ao Conto para Crianças*, Porto, 1989.

COSTA, Maria José Barbosa Sousa e, *As "Rimas Infantis" da Tradição Oral Portuguesa — Um Continente Poético Esquecido*, Porto, 1989.

5) PINTO-CORREIA, João David, *Literatura Juvenil / Paraliteratura*, Lisboa, Livraria Novidades Pedagógicas, 1978.

6) PALO, Mª José e OLIVEIRA, Mª Rosa D., *Literatura Infantil — Voz de criança*, "Série Princípios", nº 86, São Paulo, Editora Ática, 1986.

7) *ibid.*, pp. 6-7.

8) BORDINI, Maria da Glória, *Poesia Infantil*, "Série Princípios", nº 97, São Paulo, Editora Ática, 1986.

9) *ibid.*, pp. 7-8.

10) QUEIRÓS, Eça de "Literatura de Natal", in *Cartas de Inglaterra*, Lisboa, Ed. "Livros do Brasil", s.d., pg. 54.

11) ARROYO, Leonardo, *Literatura Infantil Brasileira*, apres. do Prof. Lourenço Filho, 10ª Ed., São Paulo, Melhoramentos, 1990.

12) *ibid.*, pg. 38.

13) PESSOA, Fernando, "Naufrágio de Bartolomeu", in *Obras em prosa*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1987, vol. II, pg. 44.

14) LEMOS, Esther de, *A Literatura Infantil em Portugal*, Lisboa, Ministério da Educação Nacional — Direcção-Geral da Educação Permanente, 1972.

15) *ibid.*, pg. 29.

16) *Colóquio/Letras*, nº 72, Março de 1983, pp. 10-12.

17) *ibid.*, pg. 10.

18) SILVA, V.M. de Aguiar e, *Teoria da Literatura*, 8ª ed., Coimbra, Almedina, 1988, pp. 113-137.

19) *ibid.*, pp. 129-130.

20) *ibid.*, pg. 130.

21) SILVA, V. M. de Aguiar e, "Nótula sobre o conceito de Literatura Infantil",... pg. 14.

22) *Colóquio/Letras*, nº 66, Março de 1982, pp. 11-13.

23) *ibid.*, pg. 11.

24) *ibid.*, pg. 14.

25) Promovido pela Escola Superior de Educação de Santarém, e realizado de 7 a 9 de Março de 1991, esse colóquio estava subordinado ao tema *Os livros da inocência, a inocência dos livros — A Literatura Infanto-Juvenil em Portugal (1910-1960)*.

26) *Citada por ARROYO, Leonardo, Op. Cit.*, pg. 34.

27) LOPES, Óscar, "Um Lugar de Nome Aquilino", in *Colóquio/Letras*, nº 85, Maio de 1985, pp. 5—14. (Este artigo foi depois retomado numa colectânea de ensaios do autor, publicada em 1990 pela Editorial Caminho e intitulada *Cifras do Tempo.)*.

28) PALO, Mª José e OLIVEIRA, Mª Rosa D., *Op. Cit.*, pg. 14.

29) LEMOS, Esther de, *Op. Cit.*, pg. 14.

30) SÉRGIO, António, *Na Terra e no Mar*, ilustrações de Luís Filipe de Abreu, Lisboa, Sá da Costa, 1978, pg. 23.

31) Essas palavras constam da capa da obra *Dentes de Rato*, ilustrações de Martim Lapa, Lisboa, Guimarães Editores, 1987.

32) Ribeiro, Aquilino, *Romance da Raposa*, ilustrações de Benjamim Rabier, Lisboa, Bertrand, 1987, pp. 174-175.

33) RIBEIRO, Aquilino, *Arca de Noé, III classe*, ilustrações de Luís Filipe de Abreu, Lisboa Bertrand, 1989, pg. 157.

34) in *Romance da Raposa*, pg. 172.

35) *ibid.*, pg. 170.

36) Estas palavras aparecem incluídas no posfácio de *Arca de Noé, III classe*, ed. cit., pp. 164-165.

37) LOPES, Óscar, *Op. Cit.*, pg. 8.

38) *idem, Entre Fialho e Nemésio — Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea*, Lisboa, Imprensa Nacional — Casa da Moeda, 1987, vol. I, pp. 369-398.

39) *ibid.*, pg. 36.

40) Artigo citado na nota (27), pg. 14.

41) Trabalho citado na nota (38), pp. 392-393.

42) LOPES, Óscar, "O paraíso e o pecado em Aquilino", in *Cifras do Tempo*, Lisboa, Editorial Caminho, 1990, pp. 193-194.

43) Ribeiro, Aquilino, *Op. Cit.*, pg. 170.

44) HAMON, Philippe, "Pour un statut sémiologique du personnage", in *Littérature*, nº 6, 1972.

45) METZELTIN, Michael, *Introdução à leitura do* Romance da Raposa — *Ciência do texto e sua aplicação*, pref. de Carlos Reis, Coimbra, Livraria Almedina, 1981, pg. 103.

46) RIBEIRO, Aquilino, *Arca de Noé, III classe*, ilustrações de Luís Filipe de Abreu, Lisboa, Bertrand, 1989.